

悲剧的诞生

尼采美学文选

周国平译

现代西方学术文库

文化：中国与世界系列丛书

现代西方学术文库

悲剧的诞生

尼采美学文选

周国平译

生活·讀書·新知三联书店

封面设计：叶　雨

现代西方学术文库

悲剧的诞生

Beiju De Dansheng

尼采美学文选

周国平译

生活·讀書·新知三联书店出版

北京朝阳门内大街166号

新 华 书 店 发 行

北京新华印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本　12.75印张　284,000字

1986年12月第1版　1986年12月北京第1次印刷

印数 00,001—50,100

书号 2002·299　定价 2.85 元

文化：中国与世界系列丛书

现代西方学术文库

“文化：中国与世界”编委会编

主　编：甘　阳

副主编：苏国勋

本书责任编委：赵越胜

译序

尼采（1844—1900）是德国著名哲学家、诗人。他在美学上的成就主要不在学理的探讨，而在以美学解决人生的根本问题，提倡一种审美的人生态度。他的美学是一种广义美学，实际上是一种人生哲学。他自己曾谈到，传统的美学只是接受者的美学，而他要建立给予者即艺术家的美学。事实上，尼采的美学尽管不太受专治美学史的学者重视，对于艺术家却有极大的魅力，影响了一大批作家、艺术家的人生观及其作品的思想内容。在这方面，别的美学理论恐难与之匹敌。

下面，试对尼采美学中若干基本问题略作说明。

一、日神与酒神

尼采的第一部著作《悲剧的诞生》可说是他的哲学的诞生地。在这部著作中，尼采用日神阿波罗和酒神狄奥尼索斯的象征来说明艺术的起源、本质和功用乃至人生的意义。弄清这两个象征的确切含义，乃是理解尼采全部美学和哲学的前提。

希腊艺术历来引起美学家们的极大兴趣。在尼采之前，德国启蒙运动的代表人物歌德、席勒、文克尔曼均以人与自然、感性与理性的和谐来说明希腊艺术繁荣的原因。尼采一反传统，认为希腊艺术的繁荣不是缘于希腊人内心的和谐，反倒是缘于他

们内心的痛苦和冲突，因为过于看清人生的悲剧性质，所以产生日神和酒神两种艺术冲动，要用艺术来拯救人生。

日神是光明之神，它的光辉使万物呈现美的外观。尼采说："我们用日神的名字统称美的外观的无数幻觉"（《悲剧的诞生》第25节）。在日神状态中，艺术"作为驱向幻觉之迫力"支配着人，不管他是否愿意（《强力意志》第798节）。可见日神是美的外观的象征，而在尼采看来，美的外观本质上是人的一种幻觉。梦是日常生活中的日神状态。在艺术中，造型艺术是典型的日神艺术，表现在荷马史诗和希腊雕塑中的奥林匹斯众神形象堪称日神艺术的典范。

日神冲动既为制造幻觉的强迫性冲动，就具有非理性性质。有人认为日神象征理性，乃是一种误解。其实，尼采在《悲剧的诞生》中批评欧里庇得斯的"理解然后美"的原则，指责他以冷静的思考取代日神的直观，业已与这种误解划清界限。我们应记住，尼采始终视理性为扼杀本能的力量，谴责苏格拉底、柏拉图的理性哲学扼杀了希腊人的艺术本能——包括酒神冲动和日神冲动。

酒神象征情绪的放纵。尼采说：酒神状态是"整个情绪系统激动亢奋"，是"情绪的总激发和总释放"（《偶像的黄昏》：《一个不合时宜者的漫游》第10节）；在酒神状态中，艺术"作为驱向放纵之迫力"支配着人（《强力意志》第798节）。不过，酒神情绪并非一般情绪，而是一种具有形而上深度的悲剧性情绪。酒神的象征来自希腊酒神祭，在此种秘仪上，人们打破一切禁忌，狂饮滥醉，放纵性欲。尼采认为，这是为了追求一种解除个体化束缚、复归原始自然的体验。对于个体来说，个体的解体是最高的痛苦，然而由这痛苦却解除了一切痛苦的根源，获得了与世界

本体融合的最高的欢乐。所以，酒神状态是一种痛苦与狂喜交织的颠狂状态。醉是日常生活中的酒神状态。在艺术中，音乐是纯粹的酒神艺术，悲剧和抒情诗求诸日神的形式，但在本质上也是酒神艺术，是世界本体情绪的表露。

总之，日神和酒神都植根于人的至深本能，前者是个体的人借外观的幻觉自我肯定的冲动，后者是个体的人自我否定而复归世界本体的冲动。在一定意义上，两者的关系同弗洛伊德的生本能和死本能有相似之处，均属非理性的领域。

二、艺术形而上学

尼采常常谈到“审美形而上学”、“艺术形而上学”、“艺术家的形而上学”、“至深至广形而上学意义上的艺术”，赋予艺术以形而上学的意义。艺术形而上学可以用两个互相关联的命题来表述：

“只有作为一种审美现象，人生和世界才显得是有充足理由的。”（《悲剧的诞生》第24节）

“艺术是生命的最高使命和生命本来的形而上活动。”（《悲剧的诞生》前言）

艺术形而上学的提出，基于人生和世界缺乏形而上意义的事实。叔本华认为，世界是盲目的意志，人生是这意志的现象，二者均无意义。他得出了否定世界和人生的悲观结论。尼采承认世界和人生本无意义，但他不甘心悲观厌世，为了肯定世界和人生，便诉诸艺术。

艺术形而上学由日神精神和酒神精神组成。日神和酒神是作为人生的两位救世主登上尼采的美学舞台的。

日神精神教人停留在外观，不去追究世界和人生的真相。这涉及到尼采的一个重要思想，即艺术与真理的对立。柏拉图早已提出艺术与真理相对立的思想，但立足点与尼采相反。他认为，理念世界是真实的世界，是真理；现实世界不过是它的影子和模仿；艺术又是影子的影子，模仿的模仿。所以，他用真理来反对艺术。尼采否认理念世界的存在，他认为，只有一个世界，即我们生活于其中的现实世界，它是永恒的生成变化。这个世界对于人来说是残酷而无意义的，所以悲观主义是真理。但是，真理并非最高的价值标准，艺术比真理更有价值。为了生存，我们需要用艺术的"谎言"去掩盖某些可怕的真理。"真理是丑的。我们有了艺术，依靠它我们就不致毁于真理。"（《强力意志》第822节）这正是艺术的"形而上的美化目的"（《悲剧的诞生》第24节）。由此可见，从日神精神的角度看，艺术之具有形而上学意义，是在于它对生命的价值，艺术形而上学实质上是一种价值形而上学。

然而，这只是艺术形而上学的一个方面。形而上学是要探本溯源，追问本体；仅仅停留在外观，未免有悖形而上学的本义。所以，艺术形而上学更重要的一个方面是酒神精神。

三、悲剧世界观

日神精神沉缅于外观的幻觉，反对追究本体，酒神精神却要破除外观的幻觉，与本体沟通融合。前者用美的面纱遮盖人生的悲剧面目，后者揭开面纱，直视人生悲剧。前者教人不放弃人生的欢乐，后者教人不回避人生的痛苦。前者执着人生，后者超脱人生。前者迷恋瞬时，后者向往永恒。与日神精神相比，酒神

精神更具形而上学性质，且有浓郁的悲剧色彩。

外观的幻觉一旦破除，世界和人生露出了可怕的真相，如何再肯定人生呢？这正是酒神精神要解决的问题。

尼采从分析悲剧艺术入手。悲剧把个体的痛苦和毁灭演给人看，却使人生出快感，这快感从何而来？叔本华说，悲剧快感是认识到生命意志的虚幻性而产生的听天由命感。尼采提出“形而上的慰藉”说来解释：悲剧“用一神形而上的慰藉来解脱我们：不管现象如何变化，事物基础中的生命仍是坚不可摧的和充满欢乐的。”看悲剧时，“一种形而上的慰藉使我们暂时逃脱世态变迁的纷扰。我们在短促的瞬间真的成为原始生灵本身，感觉到它的不可遏止的生存欲望和生存快乐。”（《悲剧的诞生》第7、17节）也就是说，通过个体的毁灭，我们反而感觉到世界生命意志的丰盈和不可毁灭，于是生出快感。从“听天由命”说到“形而上的慰藉”说，作为本体的生命意志的性质变了，由盲目挣扎的消极力量变成了生生不息的创造力量。

但是，尼采曾指责亚里士多德的“净化”说等等是对悲剧快感的非审美说明，并要求在纯粹审美领域内寻找悲剧特有的快感。那么，“形而上的慰藉”如何成其为一种审美说明呢？尼采的办法是把悲剧所显示给我们的那个本体世界艺术化，用审美的眼光来看本无意义的世界永恒生成变化过程，赋予它一种审美的意义。世界不断创造又毁掉个体生命，乃是“意志在其永远洋溢的快乐中借以自娱的一种审美游戏”，我们不妨把世界看作“酒神的宇宙艺术家”或“世界原始艺术家”（《悲剧的诞生》第24、1、5节），站在他的立场上来看待自己的痛苦和毁灭，这样，现实的苦难就化作了审美的快乐，人生的悲剧就化作了世界的喜剧。

尼采认为，如此达到的对人生的肯定乃是最高的肯定，而悲

剧则是“肯定人生的最高艺术”(《看哪，这人》:《〈悲剧的诞生〉》第4节)。肯定生命，连同它必然包含的痛苦和毁灭，与痛苦相嬉戏，从人生的悲剧性中获得审美快感，这就是尼采由悲剧艺术引伸出来的悲剧世界观，也正是酒神精神的要义。

无论怎样审美化，“形而上的慰藉”毕竟有宗教气，后来，尼采要求把它连同一切形而上学当作浪漫病抛掉，转而主张“尘世的慰藉”(参看《自我批判的尝试》第7节)。这表明了他在为人生寻找形而上学根据问题上的困境。

四、审美的人生

关于《悲剧的诞生》的主旨，尼采后来一再点明，是在于为人生创造一种纯粹审美的评价，审美价值是该书承认的唯一价值，“全然非思辨、非道德的艺术家之神”是该书承认的唯一的“神”。他还明确指出，人生的审美评价是与人生的宗教、道德评价以及科学评价根本对立的。(参看《自我批判的尝试》第5节；《看哪，这人》:《〈悲剧的诞生〉》第1节。)尼采后来提出“重估一切价值”，其实，“重估”的思想早已蕴含在他早期的美学理论中了。当时他就宣告:“我们今日称作文化、教育、文明的一切，终有一天要带到公正的法官酒神面前。”(《悲剧的诞生》第19节)后来又指出:“我们的宗教、道德和哲学是人的颓废形式。相反的运动:艺术。”(《强力意志》第794节)可见，“重估”的标准是广义艺术，其实质是以审美的人生态度反对伦理的人生态度和功利(科学)的人生态度。

重估一切价值，重点在批判基督教道德，审美的人生态度首先是一种非伦理的人生态度。生命本身是非道德的，万物都属

于永恒生成着的自然之“全”，无善恶可言。基督教对生命作伦理评价，视生命本能为罪恶，其结果是造成普遍的罪恶感和自我压抑。审美的人生要求我们摆脱这种罪恶感，超于善恶之外，享受心灵的自由和生命的欢乐。

其次，审美的人生态度又是一种非科学、非功利的人生态度。科学精神实质上是功利主义，它旨在人类物质利益的增殖，浮在人生的表面，回避人生的根本问题。尼采认为，科学精神是一种浅薄的乐观主义，避而不看人生的悲剧面目，因而与悲剧世界观正相反对。科学精神恶性发展的后果，便是现代人丧失人生根基、灵魂空虚，无家可归，惶惶不可终日。

尼采并不否认道德和科学在人类实际事务中的作用，他反对的是用它们来指导人生。人生本无形而上的根据，科学故意回避这一点，道德企图冒充这种根据而结果是否定人生。所以，如果一定要替人生寻找形而上的根据，不如选择艺术。审美的意义是人生所能获得的最好的意义。

有一个时期，尼采受实证主义影响，表现出扬科学抑艺术的倾向(参看《出自艺术家和作家的灵魂》)。事实上，在此前后，尼采对于艺术能否赋予人生以根本意义始终是心存怀疑的。他一再谈到艺术是“谎言”，诗人说谎太多，他厌倦了诗人。但是，问题在于：“倘若人不也是诗人，猜谜者，偶然的拯救者，我如何能忍受作人！”(《查拉图斯特拉如是说》：《拯救》)所以他不得不求诸艺术。日神精神的潜台词是：就算人生是个梦，我们要有滋有味地做这个梦，不要失掉了梦的情致和乐趣。酒神精神的潜台词是：就算人生是幕悲剧，我们要有声有色地演这幕悲剧，不要失掉了悲剧的壮丽和快慰。这就是尼采所提倡的审美人生态度的真实含义。

五、醉与强力意志

尼采早期沿用叔本华的"生命意志"概念指称他心目中的本体世界——那个永恒的生成变化过程，但在理解上与叔本华比较已有积极与消极之别。后来，为了与叔本华的悲观哲学划清界限，易名为"强力意志"。"强力意志"实际上就是用酒神精神改造过的"生命意志"，强调自然界中生命的丰盈、过剩，世界不是一个万物求生存的消极过程，而是一个万物求生命力扩展的积极过程。"强力意志"说提出后，尼采在美学中愈来愈把各类审美现象与生命力的强度联系起来，在主张审美的人生态度时更加强调人生的力度了。

在尼采后期美学中，"醉"是一个关键概念。以前，醉只是酒神状态的别名。现在，尼采明确地把日神状态和酒神状态都归结为醉，视为醉的不同类别，确认醉是一切审美行为的心理前提，是最基本的审美情绪。而醉的本质是"力的过剩"，是"力的提高和充溢之感"，是"高度的力感"。(参看《偶像的黄昏》:《一个不合时宜者的漫游》第 8 、10节；《强力意志》第800、811节。)由生命力高涨洋溢的醉产生出种种审美状态。日神的美感是把生命力的丰盈投射到事物上的结果。酒神的悲剧快感更是强大的生命力敢于与痛苦和灾难相抗衡的一种胜利感。艺术是改变事物、借事物来反映自身生命力的丰盈的冲动。艺术家都是一些生命力极其旺盛的人，受内在丰盈的逼迫，不得不给予。相反，生命力衰竭的人绝无美感，与艺术无缘。尼采得出结论："'美'的判断是否成立和缘何成立，这是（一个人或一个民族的）力量的问题。"(《强力意志》第852节)所以，一个人能否对人生持审美的态

度，是肯定人生还是否定人生，归结到底取决于内在生命力的强弱盛衰。

六、艺术生理学

尼采在《尼采反对瓦格纳》一书中写道："当然，美学不是别的，而是应用生理学。"他还曾手拟一个题为"艺术生理学"的十八条提纲，准备在《强力意志》中以专门章节论述这个问题。这项计划未能实现。不过，"艺术生理学"的思想仍可散见于他后期的著作及他妹妹整理的《强力意志》中。值得注意的是以下几点：

第一，肉体的活力是艺术的原动力，审美状态有赖于肉体的活力。

第二，在肉体的活力中，性欲的力量又占首位。醉在两性动情时期最为强烈。性爱一方面使爱者更有力，另一方面把被爱者美化、理想化。美的生物学目的就是刺激生殖。大艺术家必是性欲旺盛的人。历史上艺术繁荣的时代植根于性兴趣的土壤。一个人在艺术创作中和在性行为中消耗的力是同一种力，所以艺术家应当保持相对的贞洁，以节省精力。

第三，审美价值立足于生物学价值。人出于至深的族类本能对提高族类生命力的对象作出"美"的判断，对压抑族类生命力的对象作出"丑"的判断。所以，审美判断是广义生物学性质的价值判断。

第四，艺术病理学问题。"天才＝神经病。"艺术家是神经官能症患者。不过有两种情况：一种是由于力的过剩而造成的"健康的神经官能症"，如希腊悲剧家；一种是由于力的衰竭而造成

的病态的神经官能症，如德国的浪漫悲观主义者。

七、美与美感

什么是美？尼采的理解，除前述“外观的幻觉”说和“生命力的丰盈在对象上的投射”说之外，还有以下几点值得注意的提法：

第一，美是人的自我肯定，根本不存在“自在之美”。“‘自在之美’纯粹是一句空话，从来不是一个概念。在美之中，人把自己树为完美的尺度；在精选的场合，他在美之中崇拜自己。一个物种舍此便不能自我肯定……人相信世界本身充斥着美，——他忘了自己是美的原因……归根到底，人把自己映照在事物里，他又把一切反映他的形象的事物认作美的：‘美’的判断是他的族类虚荣心……人把世界人化了，仅此而已。”（《偶像的黄昏》：《一个不合时宜者的漫游》第19节）人不但是唯一的审美主体，而且归根到底是唯一的审美对象。“没有什么是美的，只有人是美的：在这一简单的真理上建立了全部美学，它是美学的第一真理。我们立刻补上美学的第二真理：没有什么比衰退的人更丑了，——审美判断的领域就此被限定了。”（同上第20节）

第二，美是强烈欲求之所系。尼采认为，自康德以来，一切美学理论都被“无利害关系”这个概念败坏了。他厌恶所谓“无欲的静观”，而主张：“美在哪里？在我须以全意志意欲的地方；在我愿意爱和死，使意象不只保持为意象的地方。爱和死：永远一致。求爱的意志：这也就是甘愿赴死。”（《查拉图斯特拉如是说》：《纯洁的知识》）

第三，美是强力的形象显现。“当强力变得仁慈并下降为可

见之时，我称这样的下降为美。”(《查拉图斯特拉如是说》:《高超的人》)

尼采对美感心理主要有以下几种分析：

第一，联想说。美的判断“赋予那个激发它的对象以一种魔力，这种魔力是以各个美的判断之间的联想为条件的，却与那个对象的本质完全无关。”(《强力意志》第 804 节)把一个对象感受为美的，是因为这个对象激活了主体无意识中对以往种种美好体验的回忆，所有这些体验相互激励，集结在这个对象周围了。所以，美感是以无意识联想为基础的一种错觉。

第二，动物性快感混合说。我们身上存在着性冲动、醉、残酷等动物性快感状态，当一个对象激起这些快感状态所寓区域的兴奋之时，“动物性的快感和欲望的这些极其精妙的细微差别的混合就是审美状态。”(《强力意志》第 801 节)

第三，同感说。在远古时代，人受恐惧的训练，在一切陌生者身上看到危险，于是学会了在心中迅速领悟和模仿对方感情的本领，即学会了同感。人甚至把这种看法从人、动物推广到了自然事物，以为一切运动和线条都蕴含着意图。由恐惧而练习同感，由同感而产生了各种类型的美感，包括对自然的美感。(参看《曙光》第 142 节)此说相当于移情说，不过尼采指出了移情起源于原始人的恐惧。

第四，距离说。美感有赖于一定的空间或时间距离。

八、瓦格纳与现代文化

尼采与比他年长三十一岁的德国音乐家瓦格纳有过一段十分亲密的交往，不过好景不长。尽管尼采后来无限怀念他生涯中

的这一页，但是，应该说是他主动同瓦格纳决裂的。决裂有深刻的思想原因。此后，他几乎在每部著作里都要批一通瓦格纳，在精神失常前夕又发表了两本专门批判瓦格纳的小册子——《瓦格纳事件》和《尼采反对瓦格纳》。瓦格纳成了他批判现代文化的靶子。用尼采自己的话说，瓦格纳是他解剖现代病患的“难得的案例”。

在《悲剧的诞生》中，尼采已经开始了他对现代文化的批判，指出：由于悲剧精神的沦亡，现代人已经远离人生的根本，贪得无厌、饥不择食的求知欲和世俗倾向恰恰暴露了内在的贫乏。当时，他把时代得救的希望寄托在悲剧文化的复兴上，又把悲剧复兴的希望寄托在瓦格纳的音乐上。

在《瓦格纳在拜洛伊特》中，尼采进一步开展对现代文化的批判。要害仍是内在的贫乏和枯竭，因此而有现代文化的两个特征。一方面，现代人用五光十色的昔日文化碎片掩盖自己的贫乏和枯竭，造成虚假的繁荣，尼采形象地譬之为“一件披在冻馁裸体上的褴褛彩衣”，并且指出：“现代人的形象已经成为彻头彻尾的假象……他毋宁说是隐藏在他现在扮演的角色里”，现代文化成了“隐藏自己的做戏艺术”。另一方面，现代人因为枯竭麻木而寻求刺激，艺术成了制造人为亢奋的手段，艺术家“率领着浩浩荡荡的激情，如同率领着狂吠的狗群，按照现代人的要求放开它们，让它们向现代人扑去。”值得注意的是，这篇文章尽管是对瓦格纳的赞辞，却已包含了对瓦格纳的实质性批评。正是尼采最厌恶的现代文化的两个特征，瓦格纳都沾上了：做戏和激情。尼采一再谈到：瓦格纳的生活充满“戏剧性因素”、“喜剧色彩”，他一生的主导思想是剧场效果至上；有意识的激情支配着瓦格纳并且囊括了他的整个天性。尼采的结论是：瓦格纳不

是未来的预言者，而是过去的阐释者。显然，他已经不再把文化复兴的希望寄托在瓦格纳身上。

随着尼采对现代文化的批判日益深入，他批评瓦格纳的调子也愈来愈明朗，愈来愈高昂。他认为，现代文化的症结在于生命本能的衰竭，他名之为"颓废"。颓废是一种"现代衰弱症"。在现代商业社会中，人们生活得极其匆忙，精疲力竭，神经麻木，内里空虚。衰竭者需要从现代文化中获得三重满足：刺激（或麻醉）神经，自欺欺人，宗教解脱。现代文化的这三个主要特征集中体现在浪漫主义艺术、尤其是瓦格纳的戏剧中了。尼采自己是一个有浓烈浪漫气质的人，但他攻击最猛的恰是浪漫主义，首先是叔本华、瓦格纳的"浪漫悲观主义"。如他所说，他自己也是这个时代的产儿，是一个"颓废者"，他对瓦格纳的批判乃是一种"自我克服"。

尼采对瓦格纳和浪漫主义的批判是从以下几个方面展开的（参看《快乐的科学》、《瓦格纳事件》、《作为艺术的强力意志》）：

第一，浪漫主义的基本标志是：内在的匮乏而非过剩在从事创造。由于内在的匮乏，它好作"虚假的强化"，肆意渲染激情，偏爱刺激性题材，好新骛奇，追求异国情调，对神经"施暴政"，使麻醉剂和鸦片在艺术中占优势。这是一种病态的艺术。瓦格纳的音乐剧尤其表露了这种病象：他有痉挛的激情，过度亢奋的敏感，要求愈来愈刺激的佐料的趣味；他的主人公都是歇斯底里患者；他用来制造效果的手段与催眠术无异。瓦格纳是"一个典型的颓废者"，"一个神经官能症患者"，他集中体现了时代病。

第二，浪漫主义的激情是灵魂的乔装和作假，夸大其辞，虚张声势。这种做作的戏子作风在瓦格纳身上达于登峰造极。瓦格纳是"史无前例的最狂热的戏子"、"最大的戏子"、"无与伦比

的演员”，他把音乐变成了强化表情姿势的手段，变成了“戏剧的奴婢”。尼采极其蔑视戏剧和剧场，他认为剧场是艺术的下乘，是为群众制造的东西，在剧场里，人不再是个人，成了民众、畜群，丧失了个人的良好趣味。现代的“剧场迷信”恰好表明了现代人的精神空虚和没有个性。

第三，艺术应当是以感激和爱为源泉的“神化的艺术”，是对生命的肯定。然而，浪漫悲观主义艺术却表现了“沉重受难者的施虐意志”，用自己受折磨的印象来压迫、限制和烙烫万物，“向万物报复”。浪漫主义艺术是“对现实不满的产物”，因不满而把目光投向过去，投向彼岸。浪漫主义艺术家是半牧师、半精神病医生式的人物，迎合了现代人寻求麻醉和解脱的双重需要。瓦格纳戏剧的主题是“拯救”，证明他也皈依了基督教。

第四，古典风格的宁静、单纯、简洁、凝炼是高度力感的表现，善于支配表面上对立的才能和欲望，赋予形式。相反，瓦格纳的音乐是“无形式的东西”，追求音色的华丽和强烈，音调的象征和暗示意义，使官能在音乐中占据了支配地位。他的华美耀眼的风格乃是风格的瓦解，他的戏剧音乐乃是用戏剧歪曲音乐，根本放弃风格。

九、音乐与诗

尼采对于艺术的各个种类，包括音乐、绘画、雕塑、诗、散文、戏剧、建筑等，均有论述。作为一位擅长音乐和诗的哲学家，他对音乐和诗的见解特别值得我们注意。

尼采早期从叔本华的音乐观出发，认为音乐是纯粹的酒神艺术，是“世界意志的一面普遍镜子”，直接表现了世界的原始情

绪。音乐整个就是情绪，丝毫不沾染形象。但是，音乐有唤起形象的能力。悲剧是音乐情绪的形象显现。民歌和抒情诗是语言对于音乐的模仿。即使日神艺术，包括希腊雕塑和荷马史诗，在某种意义上也是对由音乐情绪唤起的形象的描绘。所以，音乐是本原性的艺术，在一切艺术类别中处于中心地位。

后来，当尼采对形而上学包括艺术形而上学持怀疑态度的时候，他曾经否认音乐的形而上学意义，认为音乐并不表达"意志"、"自在之物，"这种意义是理智置入音乐中的。不过，尼采始终把音乐看作最有哲学深度的艺术："可曾有人发现，音乐解放精神，为思想添上双翼？一个人愈是音乐家，就愈是哲学家？——抽象概念的灰色苍穹如同被闪电划破；电光明亮足以使万物纤毫毕露；伟大的问题伸手可触；宛如凌绝顶而世界一览无遗。"（《瓦格纳事件》：《1888年都灵通信》第1节）并且，他还坚持认为音乐仅仅关涉情绪，是一个完满得多的情绪表现世界——酒神颂戏剧——的遗迹，在酒神颂戏剧中，戏剧、舞蹈、音乐、抒情诗原是一体，后来才逐渐专门化和分化。

尼采少年时代酷爱德国古典音乐，青年时代一度喜欢瓦格纳，后来则倾心于比才。他对音乐的要求是：轻盈，明朗，温柔，令人翩翩欲舞，对全身心起舒展作用。

关于诗，尼采有以下见解值得重视：第一，诗与神话的联系。神话是诗的理想故土，由于科学精神毁灭了神话，诗已经无家可归。诗人之为诗人，就在于他看到自己被形象围绕着，他直接看到"事实的因果关系"，而不是"逻辑的因果关系"。神话就是这样一种形象思维方式。在神话中，语言处于原始状态，它不是概念，而是诗、形象和情感。由于抽象思维的发展，语言生病了，不再能质朴地表达感情。人成了词的奴隶，不再能朴素地说话，丧

失了正确的感觉。出路是回到语言的原始状态，神话式地思考。第二，诗的起源。诗起源于原始巫术，巫歌、符咒、神谕是诗的原始形态。原始人把节律置入言语，是为了一种迷信的功用：借节律的魔力强迫鬼神听从人的意志，为人谋利，或释放愤怒，归于宁静，使人类也得安宁。第三，诗的"客观性"。诗要排除纯粹个人的愿望、情绪。抒情诗人的"自我"不是经验的"小我"，而是本体的"大我"，它从存在的深渊里呼叫，象征性地表达了世界的原始情绪。

一〇、艺术家及其创作

尼采关于艺术家及其创作过程的论述颇多，择其要者阐述如下：

第一，关于天才。一方面，尼采始终反对"天才迷信"，指出：在艺术创作活动中不存在"奇迹"，天才都是"伟大的工作者"，不断地创造，也不断地抛弃、审视、修改和整理。普通人在已经完成的艺术品上看不出艰难的制作过程，于是叹为奇迹。另一方面，尼采又承认天才的某种神秘性，认为天才与世界本体之间有一种沟通，是"自我与非自我之间的一座桥梁"（《瓦格纳在拜洛伊特》第 6 节），天才的痛苦是"一种非个人的、超个人的、面向一切民族、人类、全部文化以及一切受苦之存在的感觉"（《人性，太人性了》第 157 节）。当然，这两方面未必矛盾，后者讲天才具有独特的感受，前者讲天才表达这种感受即从事创作同样要付出艰苦的努力。

第二，关于灵感。也有两方面。一方面，灵感同样不是"奇迹"，而是有长期的内心工作的准备的，它是创造力长期被堵塞

之后的突然奔泻。（参看《人性，太人性了》第156节）另一方面，灵感袭来之时，有某种神秘之感："使一个人深深震撼颤栗的某种东西，突然以一种不可言说的准确和精细变得可见可闻"；思想以不容选择的必然性获得形式，"一切都以最迅捷、最正确、最单纯的表达方法呈现自己"，"一切存在的语言和语言宝库向你突然打开"。(《看哪，这人》:《〈查拉图斯特拉如是说〉》第3节）

第三，关于形式和风格。尼采认为，艺术在本质上只是向他人传达感受的能力，而这种能力就表现在为一定的感受（内容）寻找适当的形式，因此，形式对于艺术家具有头等重要的意义。"只有当一个人把一切非艺术家看作'形式'的东西感受为内容、为'事物本身'的时候，才是艺术家。如此他当然就属于一个颠倒的世界，因为从今以后内容被看成了纯粹形式的东西，我们的生命也算在内。"(《强力意志》第818节）形式决非随意的，而是一种必然的形态。独特形式与独特内容的一致便形成风格。"一种风格若能真实地传达内在状态，不错用符号、符号的节拍以及表情（一切修辞都是表情的技巧），便是好的风格。"(《看哪，这人》:《我为何写出如此杰作》第4节）尼采历来以他的风格自豪，他确实对格言和警句的形式下了千锤百炼的功夫，形成了他的独特风格。

第四，关于艺术创作与艺术批评。尼采认为，艺术家与批评家是资质相反的两种类型，前者从事创造，后者从事接受。这相当于两性分工。艺术家的创造力与判断力互相背离，往往误解自己的作品。然而，"没有能力做批评家，这是艺术家的荣幸"，因为要艺术家具备批评家的眼光，就等于要他使自己的创造力枯竭。（参看《快乐的科学》第369节；《强力意志》第811节。）在尼采看来，理性的批评力必然损害感性的创造力，而创造比批评

要有价值得多。

* * *

尼采是一个爱好用格言体写作的哲学家，他的许多著作都是某一时期所写格言的汇集。因此，他的美学见解，除少数几篇完整的著作如《悲剧的诞生》、《瓦格纳在拜洛伊特》、《瓦格纳事件》外，散见于各篇著作之中。我从德文版《尼采全集》中选译了他较为集中论述美学问题的著作和段落，编成这本文选。不消说，这不是一个完全的选本，一定会有所遗漏。

本书中部分译文，在校阅时参考了缪朗山、梵澄、高寒诸位先生的旧译。《瓦格纳事件》的译文，经由赵越胜君据英译本校阅过。《作为艺术的强力意志》的译文，经由陈嘉映君据德文本、廖惠珍君据英译本校阅过。书中某些拉丁文的译法，幸得杜小真君赐教。在此一并表示感谢。

译　者

1986 年 6 月

目　录

悲剧的诞生

（1870—1871）

前　言

——致理查德·瓦格纳

鉴于我们审美公众的特殊品性，集中在这部著作中的思想有可能引起种种怀疑、不安和误解。为了躲开这一切，也为了能够带着同样的沉思的幸福来写作这部著作的前言（这幸福作为美好崇高时刻的印记铭刻在每一页上），我栩栩如生地揣想着您，我的尊敬的朋友，收到这部著作时的情景。也许是在一次傍晚的雪中散步之后，您谛视着扉页上的被解放了的普罗米修斯，读着我的名字，立刻就相信了：无论这本书写些什么，作者必定是要说些严肃而感人的事情；还有，他把他所想的一切，都象是面对面地对您倾谈，而且只能把适于当面倾谈的东西记了下来。您这时还会记起，正是在您关于贝多芬的光辉的纪念文章问世之时，也就是在刚刚爆发的战争的惊恐庄严气氛中，我全神贯注于这些思想。有人如果由这种全神贯注而想到爱国主义的激动与审美的奢侈、勇敢的严肃与快活的游戏的对立，这样的人当然会发生误解。但愿他们在认真阅读这部著作时惊讶地发现，我们是在讨论多么严肃的德国问题，我们恰好合理地把这种问题看作德国希望的中心，看作漩涡和转折点。然而，在他们看来，这样严肃地看待一个美学问题，也许是根本不成体统的，因为他们

认为，艺术不过是一种娱乐的闲事，一种系于“生命之严肃”的可有可无的闹铃。好象没有人知道，同这种“生命之严肃”形成如此对照的东西本身有什么意义。对于这些严肃的人来说可作教训的是：我确信有一位男子明白，艺术是生命的最高使命和生命本来的形而上活动，我要在这里把这部著作奉献给这位男子，奉献给走在同一条路上的我的这位高贵的先驱者。

巴塞尔，1871年底。

1

只要我们不单从逻辑推理出发，而且从直观的直接可靠性出发，来了解艺术的持续发展是同**日神和酒神**[1]的二元性密切相关的，我们就会使审美科学大有收益。这酷似生育有赖于性的二元性，其中有着连续不断的斗争和只是间发性的和解。我们从希腊人那里借用这些名称，他们尽管并非用概念，而是用他们的神话世界的鲜明形象，使得有理解力的人能够听见他们的艺术直观的意味深长的秘训。我们的认识是同他们的两位艺术神日神和酒神相联系的。在希腊世界里，按照根源和目标来说，在日神的造型艺术和酒神的非造型的音乐艺术之间存在着极大的对立。两种如此不同的本能彼此共生并存，多半又彼此公开分离，相互不断地激发更有力的新生，以求在这新生中永远保持着对立面的斗争，“艺术”这一通用术语仅仅在表面上调和这种斗争罢了。直到最后，由于希腊“意志”的一个形而上的奇迹行为，它们才彼此结合起来，而通过这种结合，终于产生了阿提卡[2]悲

---

① 日神即阿波罗(Apollo)，酒神即狄奥尼苏斯(Dionysus)，在希腊神话中，二者又兼司艺术。

② 阿提卡半岛，位于希腊中部，是雅典城邦的所在地。

剧这种既是酒神的又是日神的艺术作品。

为了使我们更切近地认识这两种本能，让我们首先把它们想象成梦和醉两个分开的艺术世界。在这些生理现象之间可以看到一种相应的对立，正如在日神因素和酒神因素之间一样。按照卢克莱修[1]的见解，壮丽的神的形象首先是在梦中向人类的心灵显现；伟大的雕刻家是在梦中看见超人灵物优美的四肢结构。如果要探究诗歌创作的秘密，希腊诗人同样会提醒人们注意梦，如同汉斯·萨克斯[2]在《名歌手》中那样教导说：

我的朋友，那正是诗人的使命，
留心并且解释他的梦。
相信我，人的最真实的幻想
是在梦中向他显相：
一切诗学和诗艺
全在于替梦释义。

每个人在创造梦境方面都是完全的艺术家，而梦境的美丽外观是一切造型艺术的前提，当然，正如我们将要看到的，也是一大部分诗歌的前提。我们通过对形象的直接领会而获得享受，一切模型都向我们说话，没有什么不重要的、多余的东西。即使在梦的现实最活跃时，我们仍然对它的外观有朦胧的感觉。至少这是我的经验，我可以提供一些证据和诗人名句，以证明这种经验是常见的，甚至是合乎规律的。哲学家甚至于有这种预感：在我们生活和存在于其中的这个现实之下，也还隐藏着另一全然不同的东西，因此这现实同样是一个外观。叔本华直截了当

---

① 卢克莱修（Titus Lucretius Carus，公元前98—55），古罗马诗人、哲学家。

② 汉斯·萨克斯（Hans Sachs，1494—1576），德国诗人，剧作家。

地提出，一个人间或把人们和万物当作纯粹幻影和梦象这种禀赋是哲学才能的标志。正如哲学家面向存在的现实一样，艺术上敏感的人面向梦的现实。他聚精会神于梦，因为他要根据梦的景象来解释生活的真义，他为了生活而演习梦的过程。他清楚地经验到的，决非只有愉快亲切的景象；还有严肃、忧愁、悲怆、阴暗的景象，突然的压抑，命运的捉弄，焦虑的期待，简言之，生活的整部"神曲"，连同"地狱篇"一起，都被招来从他身上通过，并非只象皮影戏——因为他就在这话剧中生活和苦恼——但也不免仍有那种昙花一现的对于外观的感觉。有些人也许记得，如同我那样，当梦中遭到危险和惊吓时，有时会鼓励自己，结果喊出声来："这是一个梦！我要把它梦下去！"我听说，有些人曾经一连三四夜做同一个连贯的梦。事实清楚地证明，我们最内在的本质，我们所有人共同的深层基础，带着深刻的喜悦和愉快的必要性，亲身经验着梦。

希腊人在他们的日神身上表达了这种经验梦的愉快的必要性。日神，作为一切造型力量之神，同时是预言之神。按照其语源，他是"发光者"，是光明之神，也支配着内心幻想世界的美丽外观①。这更高的真理，与难以把握的日常现实相对立的这些状态的完美性，以及对在睡梦中起恢复和帮助作用的自然的深刻领悟，都既是预言能力的、一般而言又是艺术的象征性相似物，靠了它们，人生才成为可能并值得一过。然而，梦象所不可违背的那种柔和的轮廓——以免引起病理作用，否则，我们就会把外观误认作粗糙的现实——在日神的形象中同样不可缺少：适度的克制，免受强烈的刺激，造型之神的大智大慧的静穆。他

① der Schein，在德语中兼有"外观"和"光辉"之意，所以尼采把它同作为光明之神的阿波罗相联系。

的眼睛按照其来源必须是“炯如太阳”;即使当它愤激和怒视时,仍然保持着美丽光辉的尊严。在某种意义上,叔本华关于藏身在摩耶面纱下面的人所说的,也可适用于日神。《作为意志和表象的世界》第一卷里写道:“喧腾的大海横无际涯,翻卷着咆哮的巨浪,舟子坐在船上,托身于一叶扁舟;同样地,孤独的人平静地置身于苦难世界之中,信赖个体化原理(principium individuationis)。”关于日神的确可以说,在他身上,对于这一原理的坚定信心,藏身其中者的平静安坐精神,得到了最庄严的表达,而日神本身理应被看作个体化原理的壮丽的神圣形象,他的表情和目光向我们表明了“外观”的全部喜悦、智慧及其美丽。

在同一处,叔本华向我们描述了一种巨大的惊骇,当人突然困惑地面临现象的某种认识模型,届时充足理由律在其任何一种形态里看来都碰到了例外,这种惊骇就抓住了他。在这惊骇之外,如果我们再补充上个体化原理崩溃之时从人的最内在基础即天性中升起的充满幸福的狂喜,我们就瞥见了酒神的本质,把它比拟为醉乃是最贴切的。或者由于所有原始人群和民族的颂诗里都说到的那种麻醉饮料的威力,或者在春日熠熠照临万物欣欣向荣的季节,酒神的激情就苏醒了,随着这激情的高涨,主观逐渐化入浑然忘我之境。还在德国的中世纪,受酒神的同一强力驱使,人们汇集成群,结成歌队,载歌载舞,巡游各地。在圣约翰节和圣维托斯节的歌舞者身上,我们重睹了古希腊酒神歌队及其在小亚细亚的前史,乃至巴比伦和崇奉秘仪的萨刻亚人(Sakäen)。有一些人,由于缺乏体验或感官迟钝,自满自得于自己的健康,嘲讽地或怜悯地避开这些现象,犹如避开一种“民间病”。这些可怜虫当然料想不到,当酒神歌队的炽热生活在他们身边沸腾之时,他们的“健康”会怎样地惨如尸色,恍如幽灵。

在酒神的魔力之下，不但人与人重新团结了，而且疏远、敌对、被奴役的大自然也重新庆祝她同她的浪子人类和解的节日。大地自动地奉献它的贡品，危崖荒漠中的猛兽也驯良地前来。酒神的车辇满载着百卉花环，虎豹驾驭着它驱行。一个人若把贝多芬的《欢乐颂》化作一幅图画，并且让想象力继续凝想数百万人颤慄着倒在灰尘里的情景，他就差不多能体会到酒神状态了。此刻，奴隶也是自由人。此刻，贫困、专断或"无耻的时尚"在人与人之间树立的僵硬敌对的藩篱土崩瓦解了。此刻，在世界大同的福音中，每个人感到自己同邻人团结、和解、款洽，甚至融为一体了。摩耶的面纱好象已被撕裂，只剩下碎片在神秘的太一之前瑟缩飘零。人轻歌曼舞，俨然是一更高共同体的成员，他陶然忘步忘言，飘飘然乘风飞飏。他的神态表明他着了魔。就象此刻野兽开口说话、大地流出牛奶和蜂蜜一样，超自然的奇迹也在人身上出现：此刻他觉得自己就是神，他如此欣喜若狂、居高临下地变幻，正如他梦见的众神的变幻一样。人不再是艺术家，而成了艺术品：整个大自然的艺术能力，以太一的极乐满足为鹄的，在这里透过醉的颤慄显示出来了。人，这最贵重的粘土，最珍贵的大理石，在这里被捏制和雕琢，而应和着酒神的宇宙艺术家的斧凿声，响起厄琉息斯(Eleusis)秘仪① 的呼喊："苍生啊，你们颓然倒下了吗？宇宙啊，你预感到那创造者了吗？"

2

到此为止，我们考察了作为艺术力量的酒神及其对立者日神，这些力量无须人间艺术家的中介，从自然界本身迸发出来。

---

① 厄琉息斯秘仪：古希腊农业庆节，始于雅典附近的厄琉息斯城，后传入雅典。

它们的艺术冲动首先在自然界里以直接的方式获得满足：一方面，作为梦的形象世界，这一世界的完成同个人的智力水平或艺术修养全然无关；另一方面，作为醉的现实，这一现实同样不重视个人的因素，甚至蓄意毁掉个人，用一种神秘的统一感解脱个人。面对自然界的这些直接的艺术状态，每个艺术家都是"模仿者"，而且，或者是日神的梦艺术家，或者是酒神的醉艺术家，或者（例如在希腊悲剧中）兼是这二者。关于后者，我们不妨设想，他在酒神的沉醉和神秘的自弃中，独自一人，脱离游荡着的歌队，醉倒路边；然后，由于日神的梦的感应，他自己的境界，亦即他和世界最内在基础的统一，**在一幅譬喻性的梦像中**向他显现了。

按照这些一般前提和对比，我们现在来考察**希腊人**，以弄清在他们身上，那种**自然的艺术冲动**发展得如何，达到了何等高度；我们借此可以深刻理解和正确评价希腊艺术家同其原型之间的关系，亦即亚里士多德所说的"模仿自然"。尽管希腊人有许多写梦文学和述梦轶闻，我们仍然只能用推测的方式，不过带着相当大的把握，来谈论希腊人的梦。鉴于他们的眼睛具有令人难以置信的准确可靠的造型能力，他们对色彩具有真诚明快的爱好，我们不禁要设想（这真是后世的耻辱），他们的梦也有一种线条、轮廓、颜色、布局的逻辑因果关系，一种与他们最优秀的浮雕相似的舞台效果。倘若能够用比喻来说，它们的完美性使我们有理由把做梦的希腊人看作许多荷马，又把荷马看作一个做梦的希腊人。这总比现代人在做梦方面竟敢自比为莎士比亚有更深刻的意义。

然而，我们不必凭推测就可断定，在**酒神的希腊人**同酒神的野蛮人之间隔着一条鸿沟。在古代世界的各个地区（这里不谈

现代世界),从罗马到巴比伦,我们都能够指出酒神节的存在,其类型之于希腊酒神节,至多如同从公山羊借得名称和标志的长胡须萨提儿①之于酒神自己。几乎在所有的地方,这些节日的核心都是一种颠狂的性放纵,它的浪潮冲决每个家庭及其庄严规矩;天性中最凶猛的野兽径直脱开缰绳,乃至肉欲与暴行令人憎恶地相混合,我始终视之为真正的"妖女的淫药"。有关这些节日的知识从所有陆路和海路向希腊人源源渗透,面对它们的狂热刺激,他们似乎是用巍然屹立的日神形象长久完备地卫护了一个时代,日神举起美杜莎②的头,便似乎能够抵抗任何比怪诞汹涌的酒神冲动更危险的力量。这是多立克式的艺术,日神庄严的否定姿态在其中永世长存。然而,一旦类似的冲动终于从希腊人的至深根源中爆发出来,闯开一条出路,抵抗便很成问题,甚至不可能了。这时,德尔斐神的作用仅限于:通过一个及时缔结的和解,使强有力的敌手缴出毁灭性的武器。这一和解是希腊崇神史上最重要的时刻,回顾这个时刻,事情的根本变化是一目了然的。两位敌手和解了,并且严格规定了从此必须遵守的界限,定期互致敬礼;鸿沟并未彻底消除。但我们如果看到,酒神的权力在这媾和的压力下如何显现,我们就会知道,与巴比伦的萨克亚节及其人向虎猿退化的陋习相比,希腊人的酒神宴乐含有一种救世节和神化日的意义。只有在希腊人那里,大自然才达到它的艺术欢呼,个体化原理的崩溃才成为一种艺术现象。在这里,肉欲和暴行混合而成的可憎恶的"妖女的淫药"也

---

① 萨提儿(Satyr):希腊神话中的森林之神,其形状为半人、半山羊,纵欲好饮,代表原始人的自然冲动。

② 美杜莎,希腊神话中的女妖,以蛇代发。她的头象常见于建筑物入口处的屏壁上,希腊人认为可以避邪化险。

失效了，只有酒神信徒的激情中那种奇妙的混合和二元性才使人想起它来——就好象药物使人想起致命的毒药一样。其表现是，痛极生乐，发自肺腑的欢喊夺走哀音；乐极而惶恐惊呼，为悠悠千古之恨悲鸣。在那些希腊节日里，大自然简直象是呼出了一口伤感之气，仿佛在为它分解成个体而喟叹。对于荷马时代的希腊世界来说，这些有着双重情绪的醉汉的歌唱和姿势是某种闻所未闻的新事物，而酒神的音乐尤其使他们胆战心惊。音乐似乎一向被看作日神艺术，但确切地说，这不过是指节奏的律动，节奏的造型力量被发展来描绘日神状态。日神音乐是音调的多立克式建筑术，但只是某些特定的音调，例如竖琴的音调。正是那种非日神的因素，决定着酒神音乐乃至一般音乐的特性的，如音调的震撼人心的力量，歌韵的急流直泻，和声的绝妙境界，却被小心翼翼地排除了。在酒神颂歌里，人受到鼓舞，最高度地调动自己的一切象征能力；某些前所未有的感受，如摩耶面纱的揭除，族类创造力乃至大自然创造力的合为一体，急于得到表达。这时，自然的本质要象征地表现自己；必须有一个新的象征世界，整个躯体都获得了象征意义，不但包括双唇、脸面、语言，而且包括频频运动手足的丰富舞姿。然后，其他象征能力成长了，寓于节奏、动力与和声的音乐的象征力量突然汹涌澎湃。为了充分调动全部象征能力，人必须已达那种自弃境界，而要通过上述能力象征性地表达出这种境界来。所以，唱着颂歌的酒神信徒只被同道中人理解！日神式的希腊人看到他们必定多么惊愕！而且，惊愕与日俱增，其中掺入了一种恐惧：也许这一切对他来说原非如此陌生，甚至他的日神信仰也不过是用来遮隔面前这酒神世界的一层面纱罢了。

3

为了理解日神文化，我们似乎必须一砖一石地把这巧妙的大厦拆除，直到我们看到它下面的地基。这时首先映入我们眼帘的是**奥林匹斯**众神的壮丽形象，他们耸立在大厦的山墙上，描绘他们事迹的光彩照人的浮雕装饰着大厦的腰线。在这些浮雕之中，如果日神仅同众神像比肩而立，并不要求坐第一把交椅，我们是不会因此受到迷惑的。体现在日神身上的同一个冲动，归根到底分娩出了整个奥林匹斯世界，在这个意义上，我们可以把日神看作奥林匹斯之父。一个如此光辉的奥林匹斯诸神社会是因何种巨大需要产生的呢？

谁要是心怀另一种宗教走向奥林匹斯山，竟想在它那里寻找道德的高尚，圣洁，无肉体的空灵，悲天悯人的目光，他就必定怅然失望，立刻掉首而去。这里没有任何东西使人想起苦行、修身和义务；这里只有一种丰满的乃至凯旋的生存向我们说话，在这个生存之中，一切存在物不论善恶都被尊崇为神，于是，静观者也许诧异地面对这生机盎然的景象，自问这些豪放的人服了什么灵丹妙药，才能如此享受人生，以致目光所到之处，海伦，他们固有存在的这个“飘浮于甜蜜官能”的理想形象，都在向着他们嫣然微笑。然而，我们要朝这位掉首离去的静观者喊道：“别走，先听听希腊民间智慧对这个以妙不可言的快乐向你展示的生命说了些什么。”流传着一个古老的神话：弥达斯[1]国王在树林里久久地寻猎酒神的伴护，聪明的西勒诺斯[2]，

---

① 弥达斯，(midas)，希腊神话中佛律癸亚国王，以巨富著称，传说他释放了捕获的西勒诺斯，把他交给酒神，酒神许以点金术。

② 西勒诺斯(selenus)，希腊神话中的精灵，酒神的养育者和教师。

却没有寻到。当他终于落到国王手中时，国王问道：对人来说，什么是最好最妙的东西？这精灵木然呆立，一声不吭。直到最后，在国王强逼下，他突然发出刺耳的笑声，说道："可怜的浮生啊，无常与苦难之子，你为什么逼我说出你最好不要听到的话呢？那最好的东西是你根本得不到的，这就是不要降生，不要存在，成为虚无。不过对于你还有次好的东西——立刻就死。"

奥林匹斯的众神世界怎样对待这民间智慧呢？一如临刑的殉道者怀着狂喜的幻觉面对自己的苦难。

现在奥林匹斯魔山似乎向我们开放了，为我们显示了它的根源。希腊人知道并且感觉到生存的恐怖和可怕，为了能够活下去，他们必须在它前面安排奥林匹斯众神的光辉梦境之诞生。对于泰坦诸神[①]自然暴力的极大疑惧，冷酷凌驾于一切知识的命数，折磨着人类伟大朋友普罗米修斯的兀鹰，智慧的俄狄浦斯的可怕命运，驱使俄瑞斯忒斯弑母的阿特柔斯家族的历史灾难，总之，林神的全部哲学及其诱使忧郁的伊特鲁利亚人[②]走向毁灭的神秘事例——这一切被希腊人用奥林匹斯艺术中间世界不断地重新加以克服，至少加以掩盖，从眼前移开了。为了能够活下去，希腊人出于至深的必要不得不创造这些神。我们也许可以这样来设想这一过程：从原始的泰坦诸神的恐怖秩序，通过日神的美的冲动，逐渐过渡而发展成奥林匹斯诸神的快乐秩序，这就象玫瑰花从有刺的灌木丛里生长开放一样。这个民族如此敏感，其欲望如此热烈，如此特别容易痛苦，如果人生不是被一种

① 泰坦诸神（Titans）：希腊神话中天神和地神所生的六儿六女，与宙斯争夺统治权而为所败，象征大自然的原始暴力。

② 伊特鲁利亚人，古意大利人的一支，公元前11世纪由小亚细亚渡海而来。公元前6世纪达于极盛，曾建立统治罗马的塔克文王朝。后为罗马所灭，但其文化对罗马有重大影响。

更高的光辉所普照，在他们的众神身上显示给他们，他们能有什么旁的办法忍受这人生呢？召唤艺术进入生命的这同一冲动，作为诱使人继续生活下去的补偿和生存的完成，同样促成了奥林匹斯世界的诞生，在这世界里，希腊人的"意志"持一面有神化作用的镜子映照自己。众神就这样为人的生活辩护，其方式是它们自己来过同一种生活——唯有这是充足的神正论！在这些神灵的明丽阳光下，人感到生存是值得努力追求的，而荷马式人物的真正悲痛在于和生存分离，尤其是过早分离。因此，关于这些人物，现在人们可以逆西勒诺斯的智慧而断言："对于他们，最坏是立即要死，其次坏是迟早要死。"这种悲叹一旦响起，它就针对着短命的阿喀琉斯①，针对着人类世代树叶般的更替变化，针对着英雄时代的衰落，一再重新发出。渴望活下去，哪怕是作为一个奴隶活下去，这种想法在最伟大的英雄也并非不足取。在日神阶段，"意志"如此热切地要求这种生存，荷马式人物感觉到自己和生存是如此难解难分，以致悲叹本身化作了生存颂歌。

这里必须指出，较晚的人类如此殷切盼望的人与自然的和谐统一，即席勒用"素朴"这个术语所表达的状态，从来不是一种如此简单的、自发产生的、似乎不可避免的状态，好象我们必定会在每种文化的入口之处遇到这种人间天堂似的。只有一个时代才会相信这种状态，这个时代试图把卢梭的爱弥儿想象成艺术家，妄想在荷马身上发现一个在大自然怀抱中受教育的艺术家爱弥儿。只要我们在艺术中遇到"素朴"，我们就应知道这是日神文化的最高效果，这种文化必定首先推翻一个泰坦王国，杀死巨怪，然后凭借有力的幻觉和快乐的幻想战胜世界静观的可怕

① 阿喀琉斯（Achilles），特洛亚战争中的英雄，死在特洛亚城陷落前的争夺战中。

深渊和多愁善感的脆弱天性。然而，要达到这种完全沉浸于外观美的素朴境界，是多么难能可贵呵！荷马的崇高是不可言喻的，作为个人，他诉诸日神的民族文化，犹如一个梦艺术家诉诸民族的以及自然界的梦的能力。荷马的“素朴”只能理解为日神幻想的完全胜利，它是大自然为了达到自己的目的而经常使用的一种幻想。真实的目的被幻象遮盖了，我们伸手去抓后者，而大自然却靠我们的受骗实现了前者。在希腊人身上，“意志”要通过创造力和艺术世界的神化作用直观自身。它的造物为了颂扬自己，就必须首先觉得自己配受颂扬。所以，他们要在一个更高境界中再度观照自己，这个完美的静观世界不是作为命令或责备发生作用。这就是美的境界，他们在其中看到了自己的镜中映象——奥林匹斯众神。希腊人的“意志”用这种美的映照来对抗那种与痛苦和痛苦的智慧相关的艺术才能，而作为它获胜的纪念碑，我们面前巍然矗立着素朴艺术家荷马。

4

关于这位素朴的艺术家，梦的类比可以给我们一些启发。我们不妨想象一个作梦的人，他沉缅于梦境的幻觉，为了使这幻觉不受搅扰，便向自己喊道：“这是一个梦，我要把它梦下去”。从这里我们可以推断，梦的静观有一种深沉内在的快乐。另一方面，为了能够带着静观的这种快乐做梦，就必须完全忘掉白昼及其烦人的纠缠。对这一切现象，我们也许可以在释梦之神日神指导下，用下述方式来说明。在生活的两个半边中，即在醒和梦中，前者往往被认定远为可取，重要，庄严，值得经历一番，甚至是唯一经历过的生活；但是，我仍然主张，不管表面看来多么荒谬，就我们身为其现象的那一本质的神秘基础来说，梦恰恰

应当受到人们所拒绝给予的重视。因为，我愈是在自然界中察觉到那最强大的艺术冲动，又在这冲动中察觉到一种对于外观以及对通过外观而得解脱的热烈渴望，我就愈感到自己不得不承认这一形而上的假定：真正的存在和太一，作为永恒的痛苦和冲突，既需要振奋人心的幻觉，也需要充满快乐的外观，以求不断得到解脱。我们完全囿于这外观，由这外观所构成，必定会觉得它是真正的非存在，是一种在时间、空间和因果系列中的持续变化，换句话说，是经验的实在。让我们暂时不考虑我们自身的“实在”，而把我们的经验存在如同一般的世界存在那样，理解为在每一瞬间唤起的太一的表象，那么，我们就必须把梦看作**外观的外观**，从而看作对外观的原始欲望的一种更高满足。基于这同一理由，自然的内心深处对于素朴艺术家和素朴艺术品（它也只是“外观的外观”）怀有说不出的喜悦。拉斐尔本人是不朽的素朴艺术家之一，他在一幅象征画里给我们描绘了外观向外观的转化，也就是素朴艺术家以及日神文化的原始过程。他在《基督的变容》下半幅，用那个痴醉的男孩，那些绝望的搬运工，那些惊慌的信徒，反映了永恒的原始痛苦，世界的唯一基础，在这里，“外观”是永恒冲突这万物之父的反照。但是，从这一外观升起了一个幻觉般的新的外观世界，宛如一阵神渝的芳香。那些囿于第一个外观的人对这新的外观世界视若不见——它闪闪发光地飘浮在最纯净的幸福之中，飘浮在没有痛苦的、远看一片光明的静观之中。在这里，在最高的艺术象征中，我们看到了日神的美的世界及其深层基础——西勒诺斯的可怕智慧，凭直觉领悟了两者的相互依存关系。然而，日神再一次作为个体化原理的神化出现在我们面前，唯有在它身上，太一永远达到目的，通过外观而得救。它以崇高的姿态向我们指出，整个苦恼世界是

多么必要，个人借之而产生有解脱作用的幻觉，并且潜心静观这幻觉，以便安坐于颠簸小舟，渡过苦海。

个体化的神化，作为命令或规范的制定来看，只承认一个法则——个人，即对个人界限的遵守，希腊人所说的适度。作为德行之神，日神要求它的信奉者适度以及——为了做到适度——有自知之明。于是，与美的审美必要性平行，提出了“认识你自己”和“勿过度”的要求；反之，自负和过度则被视为非日神领域的势不两立的恶魔，因而是日神前泰坦时代的特征，以及日神外蛮邦世界的特征。普罗米修斯因为他对人类的泰坦式的爱，必定遭到兀鹰的撕啄；俄狄浦斯因为他过分聪明，解开斯芬克司之谜，必定陷进罪恶的混乱旋涡——这就是德尔斐神对希腊古史的解释。

在日神式的希腊人看来，酒神冲动的作用也是“泰坦的”和“蛮夷的”；同时他又不能不承认，他自己同那些被推翻了的泰坦诸神和英雄毕竟有着内在的血亲关系。他甚至还感觉到：他的整个生存及其全部美和适度，都建立在某种隐蔽的痛苦和知识之根基上，酒神冲动向他揭露了这种根基。看吧！日神不能离开酒神而生存！说到底，“泰坦”和“蛮夷”因素与日神因素同样必要！现在我们想象一下，酒神节的狂欢之声如何以愈益诱人的魔力飘进这建筑在外观和适度之上、受到人为限制的世界，在这嚣声里，自然在享乐、受苦和认知时的整个过度如何昭然若揭，迸发出势如破竹的呼啸；我们想象一下，与这着了魔似的全民歌唱相比，拨响幽灵似的竖琴、唱着赞美诗的日神艺术家能有什么意义！“外观”艺术的缪斯们在这醉中谈说真理的艺术面前黯然失色，西勒诺斯的智慧向静穆的奥林匹斯神喊道：“可悲呵！可悲呵！”在这里，个人带着他的全部界限和适度，进

入酒神的陶然忘我之境，忘掉了日神的清规戒律。过度显现为真理，矛盾、生于痛苦的欢乐从大自然的心灵中现身说法。无论何处，只要酒神得以通行，日神就遭到扬弃和毁灭。但是，同样确凿的是，在初次进攻被顶住的地方，德尔斐神的模样和威严就愈发显得盛气凌人。因此，我可以宣布，在我看来，多立克国家和多立克艺术不过是日神步步安扎的营寨；只有不断抗拒酒神的原始野性，一种如此顽固、拘谨、壁垒森严的艺术，一种如此尚武、严厉的训练，一种如此残酷无情的国家制度，才得以长久维持。

我在本文开头提出的看法，到此已作了展开的阐明：日神和酒神怎样在彼此衔接的不断新生中相互提高，支配了希腊人的本质；从"青铜"时代及其泰坦诸神的战争和严厉的民间哲学中，在日神的美的冲动支配下，怎样发展出了荷马的世界；这"素朴"的壮丽又怎样被酒神的激流淹没；最后，与这种新势力相对抗，日神冲动怎样导致多立克艺术和多立克世界观的刻板威严。如果按照这种方式，根据两个敌对原则的斗争，把古希腊历史分为四大艺术时期，那么，我们现在势必要追问这种变化发展的最终意图，因为最后达到的时期，即多立克艺术时期，决不应看作这些艺术冲动的顶点和目标。于是，我们眼前出现了**阿提卡悲剧**和戏剧酒神颂歌的高尚而珍贵的艺术作品，它们是两种冲动的共同目标，这两种冲动经过长期斗争，终于在一个既是安提戈涅、又是卡珊德拉[1]的孩子身上庆祝其神秘的婚盟。

5

我们现在接近我们研究的真正目的了，这就是认识酒神兼

[1] 安提戈涅，俄狄浦斯的女儿，其父失明后，曾为其父导盲，后又违抗新王克瑞翁的禁令，埋葬其兄波吕尼刻斯。卡珊德拉，特洛伊公主，能预言。

日神类型的创造力及其艺术作品，至少预感式地领悟这种神秘的结合。现在我们首先要问，那在日后发展成悲剧和戏剧酒神颂的新萌芽，在希腊人的世界里最早显露于何处？关于这一点，古代人自己给了我们形象的启发，他们把荷马和阿尔基洛科斯[1]当作希腊诗歌的始祖和持火炬者，并列表现于雕塑、饰物等等之上，真心感到只有这两个同样完美率真的天性值得敬重，从他们身上涌出一股火流，温暖着希腊的千秋万代。荷马，这潜心自身的白发梦想家，日神文化和素朴艺术家的楷模，现在愕然望着那充满人生激情、狂放尚武的缪斯仆人阿尔基洛科斯的兴奋面孔，现代美学只会把这解释为第一个"主观"艺术家起而对抗"客观"艺术家。这种解释对我们毫无用处，因为我们认为，主观艺术家不过是坏艺术家，在每个艺术种类和高度上，首先要求克服主观，摆脱"自我"，让个人的一切意愿和欲望保持缄默。没有客观性，没有纯粹超然的静观，就不能想象有哪怕最起码的真正的艺术创作。为此，我们的美学必须首先解决这个问题："抒情诗人"怎么能够是艺术家？一切时代的经验都表明，他们老是在倾诉"自我"，不厌其烦地向我们歌唱自己的热情和渴望。正是这个阿尔基洛科斯，在荷马旁边，用他的愤恨讥讽的呼喊，如醉如狂的情欲，使我们心惊肉跳。他，第一个所谓主观艺术家，岂不因此是真正的非艺术家吗？可是，这样一来，又如何解释他所受到的尊崇呢？这种尊崇恰好是由"客观"艺术的故乡德尔斐的神喻所证实了的。

关于自己创作的过程，席勒用一个他自己也不清楚的、但无疑是光辉的心理观察向我们作了阐明。他承认，诗创作活动的预

---

① 阿尔基洛科斯（公元前714？—676？），古希腊抒情诗人，擅长讽刺诗。

备状态，决不是眼前或心中有了一系列用思维条理化了的形象，而毋宁说是一种音乐情绪（“感觉在我身上一开始并无明白确定的对象；这是后来才形成的。第一种音乐情绪掠过了，随后我头脑里才有诗的意象”）。我们再补充指出全部古代抒情诗的一种最重要的现象：无论何处，抒情诗人与乐师都自然而然地相结合，甚至成为一体。相形之下，现代抒情诗好象是无头神像。现在，我们就能根据前面阐明的审美形而上学，用下述方式解释抒情诗人。首先，作为酒神艺术家，他完全同太一及其痛苦和冲突打成一片，制作太一的摹本即音乐，倘若音乐有权被称作世界的复制和再造的话；然而，在日神的召梦作用下，音乐在譬喻性的梦象中，对于他重新变得可以看见了。原始痛苦在音乐中的无形象无概念的再现，现在靠着它在外观中的解脱，产生一个第二映象，成为了别的譬喻或例证。艺术家在酒神过程中业已放弃他的主观性。现在，向他表明他同世界心灵相统一的那幅图画是一个梦境，它把原始冲突、原始痛苦以及外观的原始快乐都变成可感知的了。抒情诗人的“自我”就这样从存在的深渊里呼叫；现代美学家所谓抒情诗人的“主观性”只是一个错觉。当希腊第一个抒情诗人阿尔基洛科斯向吕甘伯斯的女儿们同时表示了他的痴恋和蔑视时，呈现在我们眼前的并不是他的如痴如狂颤动着的热情。我们看到酒神和他的侍女们，看到酩酊醉汉阿尔基洛科斯，如同欧里庇得斯在《酒神侍者》中所描写的那样，正午，阳光普照，他醉卧在阿尔卑斯山的草地上。这时，日神走近了，用月桂枝轻触他。于是，醉卧者身上酒神和音乐的魔力似乎向四周迸发如画的焰火，这就是抒情诗，它的最高发展形式被称作悲剧和戏剧酒神颂。

雕塑家以及与之性质相近的史诗诗人沉浸在对形象的纯粹

静观之中。酒神音乐家完全没有形象，他是原始痛苦本身及其原始回响。抒情诗的天才则感觉到，从神秘的自弃和统一状态中生长出一个形象和譬喻的世界，与雕塑家和史诗诗人的那个世界相比，这个世界有完全不同的色彩、因果联系和速度。雕塑家和史诗诗人愉快地生活在形象之中，并且只生活在形象之中，乐此不疲，对形象最细微的特征爱不释手。对他们来说，发怒的阿喀琉斯的形象只是一个形象，他们怀着对外观的梦的喜悦享受其发怒的表情。这时候，他们是靠那面外观的镜子防止了与他们所塑造的形象融为一体。与此相反，抒情诗人的形象只是抒情诗人自己，它们似乎是他本人的形形色色的客观化，所以，可以说他是那个“自我”世界的移动着的中心点。不过，这自我不是清醒的、经验现实的人的自我，而是根本上唯一真正存在的、永恒的、立足于万物之基础的自我，抒情诗天才通过这样的自我的摹本洞察万物的基础。现在我们再设想一下，他在这些摹本下又发现了**自己**是非天才，即发现了他的“主体”，它是由他全部混乱的主观激情和愿望组成的，指向他自以为真实确定的对象。如此看来，抒情诗天才与同他相关的非天才似乎原是一体，因而前者用“我”这字眼谈论自己。但是，这种现象现在不能再迷惑我们了，尽管它迷惑了那些认定抒情诗人是主观诗人的人。实际上，阿尔基洛科斯这个热情燃烧着、爱着和恨着的人，只是创造力的一个幻影，此时此刻他已不再是阿尔基洛科斯，而是世界创造力借阿尔基洛科斯其人象征性地说出自己的原始痛苦。相反，那位主观地愿望着、渴求着的人阿尔基洛科斯绝不可能是诗人。然而，抒情诗人完全不必只把阿尔基洛科斯其人这个现象当作永恒存在的再现；悲剧证明，抒情诗人的幻想世界能够离开那诚然最早出现的现象多么远。

叔本华并不回避抒情诗人给艺术哲学带来的困难，他相信能找到一条出路，尽管我并不赞同他的这条出路。在他的深刻的音乐形而上学里，唯有他掌握了能够彻底消除困难的手段。我相信，按照他的精神，怀着对他的敬意，必能获得成功。然而，他却这样描述诗歌的特性（《作为意志和表象的世界》第一卷）："一个歌者所强烈意识到的，是意志的主体，即自己的愿望，它常是满足和解除了的愿望（快乐），更常是受阻抑的愿望（悲哀），始终是冲动、热情和激动的心境。同时，歌者又通过观察周围自然界而意识到，他是无意志的纯粹认识的主体。以后，这种认识的牢不可破的天国般的宁静就同常受约束、愈益可怜的愿望的煎熬形成对照。其实，一切抒情诗都在倾诉这种对照和交替的感觉，一般来说，正是它造成了抒情的心境。在抒情心境中，纯粹认识仿佛向我们走来，要把我们从愿望及其煎熬中解救出来。我们顺从了，但只是在片刻之间，愿望、对个人目的的记忆总是重新向宁静的观照争夺我们。不过，眼前的优美景物也总是重新吸引我们离开愿望，无意志的纯粹认识在这景物中向我们显现自身。这样，在抒情诗和抒情心境中，愿望（个人的目的、兴趣）与对眼前景物的纯粹静观彼此奇特地混合。我们将要对两者的关系加以探究和揣想。在一种反射作用中，主观的情绪和意志的激动给所观照的景物染上自己的色彩，反过来自己也染上景物的色彩。真正的抒情诗就是这整个既混合又分离的心境的印迹。"

从这段叙述中，谁还看不出来，抒情诗被描写成一种不完善的、似乎偶而得之、很少达到目的的艺术，甚至是一种半艺术，这种半艺术的本质应当是愿望与纯粹静观、即非审美状态与审美状态的奇特混合？我们宁可主张，叔本华依然用来当作价值

尺度并据以划分艺术的那个对立，即主观艺术与客观艺术的对立，在美学中是根本不适用的。在这里，主体，即愿望着的和追求着一己目的的个人，只能看作艺术的敌人，不能看作艺术的泉源。但是，在下述意义上艺术家是主体：他已经摆脱他个人的意志，好象变成了中介，通过这中介，一个真正的主体庆祝自己在外观中获得解脱。我们在进行褒贬时，必须特别明了这一点：艺术的整部喜剧根本不是为我们演出的，譬如说，不是为了改善和教育我们而演出的，而且我们也不是这艺术世界的真正创造者。我们不妨这样来看自己：对于艺术世界的真正创造者来说，我们已是图画和艺术投影，我们的最高尊严就在作为艺术作品的价值之中——因为只有作为**审美现象**，生存和世界才是**永远有充分理由的**。可是，我们关于我们这种价值的意识，从未超过画布上的士兵对画布上的战役所拥有的意识。所以，归根到底，我们的全部艺术知识是完全虚妄的知识，因为作为认知者，我们并没有与那个本质合为一体，该本质作为艺术喜剧的唯一作者和观众，替自己预备了这永久的娱乐。只有当天才在艺术创作活动中同这位世界原始艺术家互相融合，他对艺术的永恒本质才略有所知。在这种状态中，他象神仙故事所讲的魔画，能够神奇地转动眼珠来静观自己。这时，他既是主体，又是客体，既是诗人和演员，又是观众。

6

有关阿尔基洛科斯的学术研究揭示，他把民歌引进了文学，因为这一事迹，他受到希腊人的普遍敬重，有权享有荷马身边唯一的一把交椅。然而，什么是同完全日神的史诗相对立的民歌呢？它不就是日神与酒神相结合的perpetuum vestigium（永

久痕迹)吗?它声势浩大地流行于一切民族,并且不断新生,日益加强,给我们提供了一个证据,证明自然界的二元性艺术冲动有多么强烈。这些冲动在民歌里留下痕迹,正如一个民族的秘仪活动在该民族的音乐里永垂不朽一样。历史确实可以证明,民歌多产的时期都是受到酒神洪流最强烈的刺激,我们始终把酒神洪流看作民歌的深层基础和先决条件。

然而,在我们看来,民歌首先是音乐的世界镜子,是原始的旋律,这旋律现在为自己找到了对应的梦境,将它表现为诗歌。**因此,旋律是第一和普遍的东西**,从而能在多种歌词中承受多种客观化。按照人民的朴素评价,它也是远为重要和必需的东西。旋律从自身中产生诗歌,并且不断地重新产生诗歌。**民歌的诗节形式**所表明的无非是这一点。我对这种现象一直感到惊诧,直到我终于找到了这一说明。谁遵照这个理论来研究民歌集,例如《男孩的魔号》,他将找到无数例子,表明连续生育着的旋律怎样在自己周围喷洒如画焰火,绚丽多彩,瞬息万变,惊涛狂澜,显示出一马平川的史诗闻所未闻的力量。从史诗的立场看,抒情诗的这个不均衡、不规则的形象世界简直该受谴责,而忒潘德(Terpaunder)时代日神节的庄严的史诗吟诵者真是如此谴责它的。

这样,在民歌创作中,我们看到语言全力以赴、聚精会神地**模仿音乐**。所以,由阿尔基洛科斯开始了一个新的诗歌世界,它同荷马的世界是根本对立的。我们以此说明了诗与音乐、词与声音之间唯一可能的关系:词、形象、概念寻求一种同音乐相似的表达方式,终于折服于音乐的威力。在这个意义上,我们可以在希腊民族的语言史上区分出两个主要潮流,其界限是看语言模仿现象世界和形象世界,还是模仿音乐世界。只要深思

一下荷马和品达[1]在语言的色彩、句法结构、词汇方面的差异，以领会这一对立的意义，就会清楚地看到：在荷马和品达之间，必定响起过**奥林匹斯秘仪的笛声**，直到亚里士多德时代，音乐已经极其发达，这笛声仍使人如醉似狂，以其原始效果激励当时的一切诗歌表现手段去模仿它。我不禁想起今日一种众所周知的、我们的美学却感到厌恶的现象。我们一再发现，有些听众总想替贝多芬的一首交响曲寻找一种图解。由一段乐章产生的种种形象的组合，似乎本来就异常五光十色，甚至矛盾百出，却偏要在这种组合上练习其可怜的机智，反而忽略了真正值得弄清的现象，在某类美学中，这却是天经地义。纵使这位音乐家用形象说明一种结构，譬如把某一交响曲称作"田园交响乐"，把某一乐章称作"河边小景"，把另一乐章称作"田夫同乐"，也只是生于音乐的譬喻式观念而已，而绝非指音乐所模仿的对象。无论从哪方面看，这些观念都不能就音乐的酒神内容给我们以启示，而且，和别的形象相比，它们也没有特别的价值。现在，我们把这个寓音乐于形象的过程搬用到一个朝气蓬勃的、富有语言创造力的人群中，便可约莫了解诗节式的民歌如何产生，全部语言能力如何因模仿音乐这一新原则而获得调动了。

且让我们把抒情诗看作音乐通过形象和概念的模仿而闪射的光芒，这样，我们就可追问："音乐在形象和概念中**表现**为什么？"**它表现为意志**（按照叔本华所赋予的含义来使用这个词），也就是表现为纯观照、无意志的审美情绪的对立面。在这里，人们或许要尽可能严格地把本质概念同现象概念加以区分，因为音乐按照其本质不可能是意志，否则就要完全被逐出艺术领域，须

① 品达（公元前522？—442），古希腊抒情诗人，擅长合唱琴歌。

知意志本身是非审美的。然而，它却表现为意志。这是因为，为了表达形象中的音乐现象，抒情诗人必须调动全部情感，从温情细语到深仇大恨。在用日神譬喻表达音乐这种冲动下，他把整个自然连同他自身仅仅理解为永恒的意欲者、憧憬者和渴求者。但是，只要他用形象来解释音乐，他自己静息在日神观照的宁静海面上，那么，他通过音乐媒介观照到的一切就在他周围纷乱运动。当他通过音乐媒介看自己时，他自己的形象就出现在一种未得满足的情感状态中，他自己的意愿、渴念、呻吟、欢呼都成了他借以向自己解释音乐的一种譬喻。这就是抒情诗人的现象；作为日神的天才，他用意志的形象解释音乐，而他自己却完全摆脱了意志的欲求，是纤尘不染的金睛火眼。

这里的全部探讨坚持一点：抒情诗仍然依赖于音乐精神，正如音乐本身有完全的主权，不需要形象和概念，而只是在自己之旁容忍它们。抒情诗丝毫不能说出音乐在最高一般性和普遍有效性中未曾说出的东西，音乐迫使抒情诗作图解。所以，语言绝不能把音乐的世界象征圆满表现出来，音乐由于象征性地关联到太一心中的原始冲突和原始痛苦，故而一种超越一切现象和先于一切现象的境界得以象征化了。相反，每种现象之于音乐毋宁只是譬喻；因此，语言作为现象的器官和符号，绝对不能把音乐的至深内容加以披露。当它试图模仿音乐时，它同音乐只能有一种外表的接触，我们仍然不能借任何抒情的口才而向音乐的至深内容靠近一步。

7

现在，我们必须借助前面探讨过的种种艺术原理，以便在希腊悲剧的起源这个迷宫里辨识路径。倘若我说这一起源问题至

今从未严肃地提出过，更不用说解决了，我想这决不是危言耸听。古代传说的飘零碎片倒也常拼缝起来，可又重新扯裂。古代传说斩钉截铁地告诉我们，悲剧从悲剧歌队中产生，一开始仅仅是歌队，除了歌队什么也不是。因此，我们有责任去探究作为真正原始戏剧的悲剧歌队的核心，无论如何不要满足于流行的艺术滥调，说什么歌队是理想观众，或者说它代表平民对抗舞台上的王公势力。后一种解释，在有些政治家听来格外响亮，似乎民主的雅典人的永恒道德准则体现在平民歌队身上了，这歌队始终凌驾在国王们的狂暴的放荡无度之上，坚持着正义。这种解释尽管可以用亚里士多德的话来助威，但不着悲剧起源问题的边际。在这个问题上，平民和王公的全部对立，一般来说，全部政治社会领域，都未触及悲剧的纯粹宗教根源。就埃斯库罗斯和索福克勒斯那里我们所熟悉的歌队的古典形式而论，我们甚至认为，说这里预见到了"立宪人民代表制"那真是亵渎，但有些人就不怕亵渎。古代的国家宪法在实践上并没有立宪平民代表制，但愿在他们的悲剧里也从来没有"预见"到它。

比歌队的政治解释远为著名的是A. W. 施莱格尔的见解。他向我们建议，在一定程度上，可把歌队看作观众的典范和精华，看作"理想的观众"。这种观点同悲剧一开始仅是歌队这一历史传说对照起来，就原形毕露，证明自己是一种粗陋的、不科学的、然而闪光的见解。但它之所以闪光，只是靠了它的概括的表达形式，靠了对一切所谓"理想的"东西的真正日耳曼式偏爱，靠了我们一时的惊愕。只要我们把我们十分熟悉的剧场公众同歌队作一比较，并且自问，从这种公众里是否真的可能产生过某种同悲剧歌队类似的东西，我们就惊诧不已了。我们冷静地否认这一点，既奇怪施莱格尔主张的大胆，也奇怪希腊公众竟有完全不同的

天性。我们始终认为，一个正常的观众，不管是何种人，必定始终知道他所面对的是一件艺术作品，而不是一个经验事实。相反，希腊悲剧歌队却不由自主地把舞台形象认做真人。扮演海神女儿的歌队真的相信亲眼目睹了泰坦神普罗米修斯，并且认为自己就是舞台上的真实的神。那么，象海神女儿一样，认为普罗米修斯亲自到场，真有其人，难道便是最高级最纯粹的观众类型了吗？难道跑上舞台，把这位神从酷刑中解救出来，便是理想观众的标志？我们相信审美的公众，一个观众越是把艺术品当作艺术即当作审美对象来对待，我们就认为他越有能力。可是，施莱格尔的理论这时却来指点我们说，对于完美的、理想的观众，舞台世界不是以审美的方式、而是以亲身经验的方式发生作用的。我们不禁叹息：啊，超希腊人！你们推翻了我们的美学！可是，习惯成自然，一谈到歌队，人们就重复施莱格尔的箴言。

然而，古代传说毫不含糊地反对施莱格尔：本来的歌队无须乎舞台，因此，悲剧的原始形态与理想观众的歌队水火不相容。这种从观众概念中引伸出来、把“自在的观众”当作其真正形式的艺术究竟是什么东西呢？没有演员的观众是一个悖理的概念。我们认为，悲剧的诞生恐怕既不能从群众对于道德悟性的尊重得到说明，也不能从无剧的观众的概念得到说明。看来，这个问题是过于深刻了，如此肤浅的考察方式甚至没有触到它的皮毛。

在《麦西拿的新娘》的著名序言中，席勒已经对歌队的意义发表了一种极有价值的见解。他把歌队看作围在悲剧四周的活城墙，悲剧用它把自己同现实世界完全隔绝，替自己保存理想的天地和诗意的自由。

席勒用这个重要武器反对自然主义的平庸观念，反对通常

要求于戏剧诗的妄念。尽管剧场时间本身只是人为的，布景只是一种象征，韵律语言具有理想性质，但是，一种误解还始终完全起着支配作用。把那种是一切诗歌之本质的东西仅仅当作一种诗意的自由来容忍，这是不够的。采用歌队是决定性一步，通过这一步，便向艺术上形形色色的自然主义光明磊落地宣了战。——在我看来，正是对于这样一种考察方式，我们这个自命不凡的时代使用了"假理想主义"这诬蔑的词眼。我担心，与此相反，如今我们怀着对自然和现实的崇拜，接近了一切理想主义的相反极，即走进了蜡象陈列馆的领域。正如在当代某些畅销的长篇小说中一样，在蜡象馆里也有某种艺术，只是但愿别拿下列要求来折磨我们：用这种艺术克服席勒和歌德的"假理想主义"。

按照席勒的正确理解，希腊的萨提儿歌队，原始悲剧的歌队，其经常活动的境界诚然是一个"理想的"境界，一个高踞于浮生朝生暮死之路之上的境界。希腊人替歌队制造了一座虚构的**自然状态**的空中楼阁，又在其中安置了虚构的**自然生灵**。悲剧是在这一基础上成长起来的，因而，当然一开始就使痛苦的写照免去了现实性。然而，这终究不是一个在天地间任意想象出来的世界；毋宁是一个真实可信的世界，就象奥林匹斯及其神灵对于虔信的希腊人来说是真实可信的一样。酒神歌舞者萨提儿，在神话和崇拜的批准下，就生活在宗教所认可的一种现实中。悲剧始于萨提儿，悲剧的酒神智慧借他之口说话，对我们来说，这是一个可惊的现象，正如一般来说，悲剧产生于歌队是一个可惊的现象一样。倘若我提出一个论断，说萨提儿这虚构的自然生灵与有教养的人的关系，相当于酒神音乐与文明的关系，也许我们就获得了一个研究的出发点。理查德·瓦格纳最近说，音乐使文明黯然失

色，犹如日光使烛火黯然失色。我相信，与此同理，希腊有教养的人面对萨提儿歌队会自惭形秽。酒神悲剧最直接的效果在于，城邦、社会以及一般来说人与人之间的裂痕向一种极强烈的统一感让步了，这种统一感引导人复归大自然的怀抱。在这里，我已经指出，每部真正的悲剧都用一种形而上的慰藉来解脱我们：不管现象如何变化，事物基础之中的生命仍是坚不可摧和充满欢乐的。这一个慰藉异常清楚地体现为萨提儿歌队，体现为自然生灵的歌队，这些自然生灵简直是不可消灭地生活在一切文明的背后，尽管世代更替，民族历史变迁，它们却永远存在。

希腊人深思熟虑，独能感受最细腻、最惨重的痛苦，他们用这歌队安慰自己。他们的大胆目光直视所谓世界史的可怕浩劫，直视大自然的残酷，陷于渴求佛教涅槃的危险之中。艺术拯救他们，生命则通过艺术拯救他们而自救。

酒神状态的迷狂，它对人生日常界限和规则的毁坏，其间，包含着一种恍惚的成分，个人过去所经历的一切都淹没在其中了。这样，一条忘川隔开了日常的现实和酒神的现实。可是，一旦日常的现实重新进入意识，就会令人生厌；一种弃志禁欲的心情便油然而生。在这个意义上，酒神的人与哈姆雷特相象：两者都一度洞悉事物的本质，他们彻悟了，他们厌弃行动；由于他们的行动丝毫改变不了事物的永恒本质，他们就觉得，指望他们来重整分崩离析的世界，乃是可笑或可耻的。知识扼杀了行动，行动离不开幻想的蒙蔽——这才是哈姆雷特的教训，而决不是梦想家的那种廉价智慧，后者由于顾虑重重，不妨说由于一种可能性之过剩，才不能走向行动。不是顾虑重重，不！——是真知灼见，是对可怕真理的洞察，战胜了每一个驱使行动的动机，无论在哈姆雷特还是在酒神的人身上均是如此。此时此刻，任何安

慰都无济于事，思慕之情已经越过了来世，越过了神灵，生存连同它在神灵身上或不死彼岸的辉煌返照都遭到了否定。一个人意识到他一度瞥见的真理，他就处处只看见存在的荒谬可怕，终于领悟了奥菲利亚命运的象征意义，懂得了林神西勒诺斯的智慧，他厌世了。

就在这里，在意志的这一最大危险之中，艺术作为救苦救难的仙子降临了。唯她能够把生存荒谬可怕的厌世思想转变为使人借以活下去的表象，这些表象就是崇高和滑稽，前者用艺术来制服可怕，后者用艺术来解脱对于荒谬的厌恶。酒神颂的萨提儿歌队是希腊艺术的救世之举；在这些酒神护送者的缓冲世界中，上述突发的激情渲泄殆尽。

8

萨提儿和近代牧歌中的牧人一样，两者都是怀恋原始因素和自然因素的产物。然而，希腊人多么坚定果敢地拥抱他们的林中人，而现代人却多么羞涩怯懦地调戏一个温情脉脉的吹笛牧人的谄媚形象！希腊人在萨提儿身上所看到的，是知识尚未制作、文化之门尚未开启的自然。因此，对希腊人来说，萨提儿与猿人不可相提并论。恰好相反，它是人的本真形象，人的最高最强冲动的表达，是因为靠近神灵而兴高采烈的醉心者，是与神灵共患难的难友，是宣告自然至深胸怀中的智慧的先知，是自然界中性的万能力量的象征。希腊人对这种力量每每心怀敬畏，惊诧注目。萨提儿是某种崇高神圣的东西，在痛不欲生的酒神气质的人眼里，他尤其必定如此。矫饰冒牌的牧人使他感到侮辱。他的目光留恋于大自然明朗健康的笔触，从而获得崇高的满足。这里，人的本真形象洗去了文明的铅华。这里，显现了真

实的人，长胡子萨提儿，正向着他的神灵欢呼。在他面前，文明人皱缩成一幅虚假的讽刺画。在悲剧艺术的这个开端问题上，席勒同样是对的：歌队是抵御汹涌现实的一堵活城墙，因为它（萨提儿歌队）比通常自视为唯一现实的文明人更诚挚、更真实、更完整地摹拟生存。诗的境界并非象诗人头脑中想象出的空中楼阁那样存在于世界之外，恰好相反，它想要成为真理的不加掩饰的表现，因而必须抛弃文明人虚假现实的矫饰。这一真正的自然真理同自命唯一现实的文化谎言的对立，酷似于物的永恒核心、自在之物同全部现象界之间的对立。正如悲剧以其形而上的安慰在现象的不断毁灭中指出那生存核心的永生一样，萨提儿歌队用一个譬喻说明了自在之物同现象之间的原始关系。近代人牧歌里的那位牧人，不过是他们所妄称作自然的全部虚假教养的一幅肖像。酒神气质的希腊人却要求最有力的真实和自然——他们看到自己魔变为萨提儿。

酒神信徒结队游荡，纵情狂欢，沉浸在某种心情和认识之中，它的力量使他们在自己眼前发生了变化，以致他们在想象中看到自己是再造的自然精灵，是萨提儿。悲剧歌队后来的结构是对这一自然现象的艺术模仿，其中当然必须把酒神的观众同酒神的魔变者分开。只是必须时刻记住，阿提卡悲剧的观众在歌队身上重新发现了自己，归根到底并不存在观众与歌队的对立，因为全体是一个庄严的大歌队，它由且歌且舞的萨提儿或萨提儿所代表的人们组成。施莱格尔的见解在这里必须按照一种更深刻的意义加以阐发。歌队在以下含义上是“理想的观众”，即它是唯一的**观看者**，舞台幻境的观看者。我们所了解的那种观众概念，希腊人是不知道的。在他们的剧场里，由于观众大厅是一个依同心弧升高的阶梯结构，每个人都真正能够**忽视**自己周

围的整个文明世界，在饱和的凝视中觉得自己就是歌队一员。根据这一看法，我们可以把原始悲剧的早期歌队称作酒神气质的人的自我反映。这一现象在演员表演时最为清楚，倘若他真有才能，他会看见他所扮演的人物形象栩栩如生地飘浮在眼前。萨提儿歌队最初是酒神群众的幻觉，就象舞台世界又是这萨提儿歌队的幻觉一样。这一幻觉的力量如此强大，足以使人对于“现实”的印象和四周井然就座的有教养的人们视而不见。希腊剧场的构造使人想起一个寂静的山谷，舞台建筑有如一片灿烂的云景，聚集在山上的酒神顶礼者从高处俯视它，宛如绚丽的框架，酒神的形象就在其中向他们显现。

在这里，我们为了说明悲剧歌队而谈到的这种艺术原始现象，用我们关于基本艺术过程的学术研究的眼光来看，几乎是不体面的。然而，诗人之为诗人，就在于他看到自己被形象围绕着，它们在他面前生活和行动，他洞察它们的至深本质，这是再确实不过的了。由于现代才能的一个特有的弱点，我们喜好把审美的原始现象想象得太复杂太抽象。对于真正的诗人来说，借喻不是修辞手段，而是取代某一观念真实浮现在他面前的形象。对他来说，性格不是由搜集拢来的个别特征所组成的一个整体，而是赫然在目的活生生的人物，它仅仅因为持续不断的生活下去和行动下去而显示出同画家的类似幻想的区别。荷马为何比所有诗人都描绘得更活龙活现？因为他观察得更多。我们之所以如此抽象地谈论诗歌，是因为我们平常都是糟糕的诗人。审美现象归根到底是单纯的。谁只要有本事持续地观看一种生动的游戏，时常在幽灵们的围绕下生活，谁就是诗人。谁只要感觉到自我变化的冲动，渴望从别的肉体和灵魂向外说话，谁就是戏剧家。

酒神的兴奋能够向一整批群众传导这种艺术才能：看到自己被一群精灵所环绕，并且知道自己同它们内在地是一体。悲剧歌队的这一过程是**戏剧的**原始现象：看见自己在自己面前发生变化，现在又采取行动，仿佛真的进入了另一个肉体，进入了另一种性格。这一过程发生在戏剧发展的开端。这里，有某种不同于吟诵诗人的东西，吟诵诗人并不和它的形象融合，而是象画家那样用置身事外的静观的眼光看这些形象。这里，个人通过逗留于一个异己的天性而舍弃了自己。而且，这种现象如同传染病一样蔓延，成群结队的人们都感到自己以这种方式发生了魔变。因此，酒神颂根本不同于其他各种合唱。手持月桂枝的少女们向日神大庙庄严移动，一边唱着进行曲，她们依然故我，保持着她们的公民姓名；而酒神颂歌队却是变态者的歌队，他们的公民经历和社会地位均被忘却，他们变成了自己的神灵的超越时间、超越一切社会领域的仆人。希腊人的其余一切抒情歌队都只是日神祭独唱者的异常放大；相反，在酒神颂里，出现的却是一群不自觉的演员，他们从彼此身上看到自己发生了变化。

魔变是一切戏剧艺术的前提。在这种魔变状态中，酒神的醉心者把自己看成萨提儿，**而作为萨提儿他又看见了神**，也就是说，他在他的变化中看到一个身外的新幻象，它是他的状况的日神式的完成。戏剧随着这一幻象而产生了。

根据这一认识，我们必须把希腊悲剧理解为不断重新向一个日神的形象世界迸发的酒神歌队。因此，用来衔接悲剧的合唱部分，在一定程度上是孕育全部所谓对白的母腹，也就是孕育全部舞台世界和本来意义上的戏剧的母腹。在接二连三的迸发中，悲剧的这个根源放射出戏剧的幻象。这种幻象绝对是梦

境现象，因而具有史诗的本性；可是，另一方面，作为一种酒神状态的客观化，它不是在外观中的日神性质的解脱，相反是个人的解体及其同太初存在的合为一体。所以，戏剧是酒神认识和酒神作用的日神式的感性化，因而毕竟与史诗之间隔着一条鸿沟。

按照我们的这种见解，希腊悲剧的歌队，处于酒神式兴奋中的全体群众的象征，就获得了充分的说明。倘若我们习惯于歌队在现代舞台上的作用，特别是习惯于歌剧歌队，因而完全不能明白希腊人的悲剧歌队比本来的"情节"更古老、更原始，甚至更重要，尽管这原是异常清楚的传统；倘若因为歌队只是由卑贱的仆役组成，一开始甚至只是由山羊类的萨提儿组成，我们便不能赞同它那传统的高度重要性和根源性；倘若舞台前的乐队对于我们始终是一个谜，——那么，现在我们却达到了这一认识：舞台和情节一开始不过被当作**幻象**，只有歌队是唯一的"现实"，它从自身制造出幻象，用舞蹈、声音、言词的全部象征手法来谈论幻象。歌队在幻觉中看见自己的主人和师傅酒神，因而永远是**服役的歌队**。它看见这位神灵怎样受苦和自我颂扬，因而它自己并不**行动**。在这个完全替神服役的岗位上，它毕竟是自然的最高表达即酒神表达，并因此象自然一样在亢奋中说出神谕和智慧的箴言。它既是**难友**，也是从世界的心灵里宣告真理的哲人。聪明而热情奔放的萨提儿，这个幻想的、似乎很不文雅的形象就这样产生了，他与酒神相比，既是"哑角"，是自然及其最强烈冲动的摹本，自然的象征，又是自然的智慧和艺术的宣告者，集音乐家、诗人、舞蹈家、巫师于一身。

酒神，这本来的舞台主角和幻象中心，按照上述观点和按照传统，在悲剧的最古老时期并非真的在场，而只是被想象为在场。也就是说，悲剧本来只是"合唱"，而不是"戏剧"。直到后来，

才试图把这位神灵作为真人显现出来，使这一幻象及其灿烂的光环可以有目共睹。于是便开始有狭义的"戏剧"。现在，酒神颂歌队的任务是以酒神的方式使听众的情绪激动到这地步：当悲剧主角在台上出现时，他们看到的决非难看的戴面具的人物，而是仿佛从他们自己的迷狂中生出的幻象。我们不妨想象一下阿德墨托斯①，他日思暮想地深深怀念他那新亡的妻子阿尔刻提斯，竭精殚虑地揣摩着她的形象，这时候，一个蒙着面纱的女子突然被带到他面前体态和走路姿势都酷似他妻子；我们不妨想象一下他突然感到的颤抖着的不安，他的迅疾的估量，他的直觉的确信——那么，我们就会有一种近似的感觉了，酒神式激动起来的观众就是怀着这种感觉看见被呼唤到舞台上的那个他准备与之共患难的神灵的。他不由自主地把他心中魔幻般颤动的整个神灵形象移置到那个戴面具的演员身上，而简直把后者的实际消解在一种精神的非现实之中。这是日神的梦境，日常世界在其中变得模糊不清，一个比它更清晰、更容易理解、更动人心弦然而毕竟也更是幻影的新世界在不断变化中诞生，使我们耳目一新。因此，我们在悲剧中看到两种截然对立的风格：语言、情调、灵活性、说话的原动力，一方面进入酒神的合唱抒情，另一方面进入日神的舞台梦境，成为彼此完全不同的表达领域。酒神冲动在其中客观化自身的日神现象，不再是象歌队音乐那样的"一片永恒的海，一匹变幻着的织物，一个炽热的生命"，不再是使热情奔放的酒神仆人预感到神的降临的那种只可意会不可目睹的力量。现在，史诗的造型清楚明白地从舞

① 阿德墨托斯(Admetus)，希腊神话中阿尔戈英雄之一，其妻阿尔刻提斯(Alcestis)以钟情丈夫著名，自愿代丈夫就死。英雄赫剌克勒斯为之感动，从死神手中夺回阿尔刻提斯，把她用面纱遮着送回阿德墨托斯面前。

台上向他显现。现在，酒神不再凭力量、而是象史诗英雄一样几乎用荷马的语言来说话了。

9

在希腊悲剧的日神部分中，在对白中，表面的一切看上去都单纯、透明、美丽。在这个意义上，对白是希腊人的一幅肖象。他们的天性也显露在舞蹈中，因为舞蹈时最强大的力量尽管只是潜在的，却通过动作的灵活丰富而透露了出来。索福克勒斯的英雄们的语言因其日神的确定性和明朗性而如此出乎我们的意料，以至于我们觉得一下子瞥见了他们最深层的本质，不免惊诧通往这一本质的道路竟如此之短。然而，我们一旦看出，英雄表面的和其变化历历可见的性格无非是投射在暗壁上的光影，即彻头彻尾的现象，此外别无其他，从而宁可去探究映照在这明亮镜面上的神话本身，那么，我们就突然体验到了一种同熟知的光学现象恰好相反的现象。如果我们强迫自己直视太阳，然后因为太刺眼而掉过脸去，就会有好象起治疗作用的暗淡色斑出现在我们眼前。相反，索福克勒斯的英雄的光影现象，简言之，化妆的日神现象，却是瞥见了自然之秘奥和恐怖的必然产物，就象用来医治因恐怖黑夜而失明的眼睛的闪光斑点。只有在这个意义上，我们才可自信正确理解了“希腊的乐天”这一严肃重要的概念。否则，我们当然会把今日随处可见的那种安全舒适心境误当作这种乐天。

希腊舞台上最悲惨的人物，不幸的俄狄浦斯，在索福克勒斯笔下是一位高尚的人。他尽管聪慧，却命定要陷入错误和灾难，但终于通过他的大苦大难在自己周围施展了一种神秘的赐福力量，这种力量在他去世后仍起作用。深沉的诗人想告诉我们，这

位高尚的人并没有犯罪。每种法律，每种自然秩序，甚至道德世界，都会因他的行为而毁灭，一个更高的神秘的影响范围却通过这行为而产生了，它把一个新世界建立在被推翻的旧世界的废墟之上。这就是诗人想告诉我们的东西，因为他同时是一位宗教思想家。作为诗人，他首先指给我们看一个错综复杂的过程之结，执法者一环一环地渐渐把它解开，导致他自己的毁灭。这种辩证的解决所引起的真正希腊式的快乐如此之大，以致明智的乐天气氛弥漫全剧，处处缓解了对这过程的恐惧的预见。在《俄狄浦斯在科罗诺斯》中，我们所见到的正是这种乐天，不过被无限地神化了。这个老人遭到奇灾大祸，完全象苦命人一样忍辱负重，在他面前一种超凡的乐天降自神界，晓喻我们：英雄在他纯粹消极的态度中达到了超越他生命的最高积极性，而他早期生涯中自觉的努力和追求却只是引他陷于消极。俄狄浦斯寓言的过程之结在凡人眼中乃是不可解地纠缠着，在这里却逐渐解开了——而在这神圣的辩证发展中，人间至深的快乐突然降临于我们。如果我们这种解释符合诗人的本意，终究还可追问：这神话的内涵是否就此被穷尽了？很显然，诗人的全部见解正是在一瞥深渊之后作为自然的治疗出现在我们眼前的那光影。俄狄浦斯，这弑父的凶手，这娶母的奸夫，这斯芬克斯之谜的解破者！这神秘的三重厄运告诉我们什么呢？有一种古老的、特别是波斯的民间信念，认为一个智慧的巫师只能由乱伦诞生。考虑一下破谜和娶母的俄狄浦斯，我们马上就可以这样来说明上述信念：凡是现在和未来的界限、僵硬的个体化法则以及一般来说自然的固有魔力被预言的神奇力量制服的地方，必定已有一种非常的反自然现象——譬如这里所说的乱伦——作为原始事件先行发生。因为，若不是成功地反抗自然，也就是依靠非自然

的手段，又如何能迫使自然暴露其秘密呢？我从俄狄浦斯那可怕的三重厄运中洞悉了这个道理，他解破了自然这双重性质的斯芬克斯之谜，必须还作为弑父的凶手和娶母的奸夫打破最神圣的自然秩序。的确，这个神话好象要悄声告诉我们：智慧，特别是酒神的智慧，乃是反自然的恶德，谁用知识把自然推向毁灭的深渊，他必身受自然的解体。“智慧之锋芒反过来刺伤智者；智慧是一种危害自然的罪行”——这个神话向我们喊出如此骇人之言。然而，希腊诗人如同一束阳光照射到这个神话的庄严可怖的曼侬象柱①上，于是它突然开始奏鸣——按着索福克勒斯的旋律！

现在我举出闪耀在埃斯库罗斯的**普罗米修斯**四周的积极性的光荣，来同消极性的光荣进行对照。思想家埃斯库罗斯在剧中要告诉我们的东西，他作为诗人却只是让我们从他的譬喻形象去猜度；但青年歌德在他的普罗米修斯的豪言壮语里向我们揭示了：

“我坐在这里，塑造人，
按照我的形象，
一个酷似我的族类，
去受苦，去哀伤，
去享乐，去纵情欢畅，
唯独不把你放在心上，
就象我一样！”

这个上升为泰坦神的人用战斗赢得了他自己的文明，迫使诸神同他联盟，因为他凭他特有的智慧掌握着诸神的存在和界限。这

① 曼侬，荷马史诗《奥德修记》中的美男子。底比斯附近有一象柱，传说是曼侬的象柱，朝阳照射其上，便发出音乐之声。

首普罗米修斯颂诗按其基本思想是对渎神行为的真正赞美，然而它最惊人之处却是埃斯库罗斯的深厚**正义**感：一方面是勇敢的“个人”的无量痛苦，另一方面是神的困境，对于诸神末日的预感，这两个痛苦世界的力量促使和解，达到形而上的统一——这一切最有力地提示了埃斯库罗斯世界观的核心和主旨，他认为命数是统治着神和人的永恒正义。埃斯库罗斯如此胆大包天，竟然把奥林匹斯神界放在他的正义天秤上去衡量，使我们不能不鲜明地想到，深沉的希腊人在其秘仪中有一种牢不可破的形而上学思想基础，他们的全部怀疑情绪会对着奥林匹斯突然爆发。尤其是希腊艺术家，在想到这些神灵时，体验到了一种相互依赖的隐秘感情。正是在埃斯库罗斯的普罗米修斯身上，这种感情得到了象征的表现。这位泰坦艺术家怀有一种坚定的信念，相信自己能够创造人，至少能够毁灭奥林匹斯众神。这要靠他的高度智慧来办到，为此他不得不永远受苦来赎罪。为了伟大天才的这个气壮山河的“能够”，完全值得付出永远受苦的代价，**艺术家**的崇高的自豪——这便是埃斯库罗斯剧诗的内涵和灵魂。相反，索福克勒斯却在他的俄狄浦斯身上奏起了圣徒凯旋的序曲。然而，用埃斯库罗斯这部剧诗，还是不能测出神话本身深不可测的恐怖。艺术家的生成之快乐，反抗一切灾难的艺术创作之喜悦，毋宁说只是倒映在黑暗苦海上的一片灿烂的云天幻景罢了。普罗米修斯的传说原是整个雅利安族的原始财产，是他们擅长忧郁悲惨题材的才能的一个证据。当然不能排除以下可能：这一神话传说对于雅利安人来说恰好具有表明其性格的价值，犹如人类堕落的神话传说对于闪米特人具有同样价值一样，两种神话之间存在着一种兄妹的亲属关系。普罗米修斯神话的前提是天真的人类对于火的过高估价，把它看作每

种新兴文化的真正守护神。可是，人要自由地支配火，而不只是依靠天空的赠礼例如燃烧的闪电和灼热的日照取火，这在那些沉静的原始人看来不啻是一种亵渎，是对神圣自然的掠夺。第一个哲学问题就这样设置了人与神之间一个难堪而无解的矛盾，把它如同一块巨石推到每种文化的门前。凡人类所能享有的尽善尽美之物，必通过一种亵渎而后才能到手，并且从此一再要自食其果，受冒犯的上天必降下苦难和忧患的洪水，侵袭高贵地努力向上的人类世代。这种沉重的思想以亵渎为尊严，因此而同闪米特的人类堕落神话形成奇异对照，在后者中，好奇、欺瞒、诱惑、淫荡，一句话，一系列主要是女性的激情被视为万恶之源。雅利安观念的特点却在于把**积极的罪行**当作普罗米修斯的真正德行这种崇高见解。与此同时，它发现悲观悲剧的伦理根据就在于为人类的灾祸辩护，既为人类的罪过辩护，也为因此而蒙受的苦难辩护。事物本质中的不幸（深沉的雅利安人无意为之辩解开脱），世界心灵中的冲突，向他显现为不同世界例如神界和人界的一种混淆，其中每一世界作为个体来看都是合理的，但作为相互并存的单个世界却要为了它们的个体化而受苦。当个人渴望融入一般时，当他试图摆脱个体化的界限而成为世界生灵本身时，他就亲身经受了那隐匿于事物中的原始冲突，也就是说，他亵渎和受苦了。因此，雅利安人把亵渎看作男性的，闪米特人把罪恶看作女性的，正如原始亵渎由男人所犯，原罪由女人所犯。再则，女巫歌队唱道：

“我们没有算得丝毫不爽，
总之女人走了一千步长，
尽管她们走得多么匆忙，
男人只须一跃便能赶上。”

谁懂得普罗米修斯传说的最内在核心在于向泰坦式奋斗着的个人显示亵渎之必要，谁就必定同时感觉到这一悲观观念的非日神性质。因为日神安抚个人的办法，恰是在他们之间划出界线，要求人们"认识自己"和"中庸"，提醒人们注意这条界线是神圣的世界法则。可是，为了使形式在这种日神倾向中不致凝固为埃及式的僵硬和冷酷，为了在努力替单片波浪划定其路径和范围时，整个大海不致静死，酒神激情的洪波随时重新冲毁日神"意志"试图用来片面规束希腊世界的一切小堤坝。然后，这骤然汹涌的酒神洪波背负起个人的单片小浪，就象普罗米修斯的兄弟、泰坦族的阿特拉斯(Atlas)背负起地球一样。这泰坦式的冲动乃是普罗米修斯精神与酒神精神之间的共同点，好象要变成一切个人的阿特拉斯，用巨背把他们越举越高，越举越远。在这个意义上，埃斯库罗斯的普罗米修斯是一副酒神的面具，而就上述深刻的正义感而言，埃斯库罗斯却又泄露了他来自日神这个体化和正义界限之神、这明智者的父系渊源。埃斯库罗斯的普罗米修斯的二重人格，他兼备的酒神和日神本性，或许能够用一个抽象公式来表达："一切现存的都兼是合理的和不合理的，在两种情况下有同等的权利。"

这就是你的世界！这就叫做世界！——

10

这是一个无可争辩的传统：希腊悲剧在其最古老的形态中仅仅以酒神的受苦为题材，而长时期内唯一登场的舞台主角就是酒神。但是，可以以同样的把握断言，在欧里庇得斯之前，酒神一直是悲剧主角，相反，希腊舞台上一切著名角色普罗米修斯、俄狄浦斯等等，都只是这位最初主角酒神的面具。在所有这

些面具下藏着一个神，这就是这些著名角色之所以具有往往如此惊人的、典型的"理想"性的主要原因。我不知道谁曾说过，一切个人作为个人都是喜剧性的，因而是非悲剧性的。由此可以推断：希腊人一般不能容忍个人登上悲剧舞台。事实上，他们确乎使人感到，柏拉图对"理念"与"偶象"、摹本的区分和评价一般来说是如何深深地植根于希腊人的本质之中。可是，为了使用柏拉图的术语，我们不妨这样论述希腊舞台上悲剧形象的塑造：一个真实的酒神显现为多种形态，化妆为好象陷入个别意志罗网的战斗英雄。现在，这位出场的神灵象犯着错误、挣扎着、受着苦的个人那样说话行事。一般来说，他以史诗的明确性和清晰性显现，是释梦者日神的功劳，日神用譬喻现象向歌队说明了它的酒神状态。然而，实际上这位英雄就是秘仪所崇奉的受苦的酒神，就是那位亲自经历个体化痛苦的神。一个神奇的神话描述了他怎样在幼年被泰坦众神肢解，在这种情形下又怎样作为查格留斯① 备受尊崇。它暗示，这种肢解，本来意义上的酒神的受苦，即是转化为空气、水、土地和火。因此，我们必须把个体化状态看作一切痛苦的根源和始因，看作本应鄙弃的事情。从这位酒神的微笑产生了奥林匹斯众神，从他的眼泪产生了人。在这种存在中，作为被肢解了的神，酒神具有一个残酷野蛮的恶魔和一个温和仁慈的君主的双重天性。但是，秘仪信徒们的希望寄托于酒神的新生，我们现在要充满预感地把这新生理解为个体化的终结，秘仪信徒们向这正在降生的第三个酒神狂热地欢

---

① 查格留斯，酒神狄奥尼索斯的别名。在希腊不同教派的传说中，酒神有不同的别名和经历。俄耳甫斯教徒认为，狄奥尼索斯起初是宙斯与珀耳塞福涅所生，名叫查格留斯，被泰坦神肢解，宙斯吞下他的心脏，又与塞墨勒将他重新生出。

呼歌唱。只是靠了这希望，支离破碎的、分裂为个体的世界的容貌上才焕发出一线快乐的光芒。正如狄米特①的神话所象征的一样，她沉沦在永久的悲哀里，当她听说她能**再一次**生育酒神时，她才头一回重新**快乐**起来。在上述观点中，我们已经具备一种深沉悲观的世界观的一切要素，以及**悲剧的秘仪学说**，即：认识到万物根本上浑然一体，个体化是灾祸的始因，艺术是可喜的希望，由个体化魅惑的破除而预感到统一将得以重建。

前面曾经指出，荷马史诗是奥林匹斯文化的诗篇，它讴歌了奥林匹斯文化对泰坦战争恐吓的胜利。现在，在悲剧诗作过分强大的影响下，荷马传说重新投胎，并通过这一轮回表明，奥林匹斯文化同时也被一种更深刻的世界观所击败。顽强的泰坦神普罗米修斯向折磨他的奥林匹斯神预告，如果后者不及时同他联盟，最大的危险总有一天会威胁其统治。我们在埃斯库罗斯那里看到，惊恐不已、担忧自身末日的宙斯终于同这位泰坦神联盟。这样，早先的泰坦时代后来又从塔耳塔洛斯地狱复起，重见天日。野蛮而袒露的自然界的哲学，带着真理的未加掩饰的面容，直视着荷马世界翩翩而过的神话。面对这位女神闪电似的目光，它们脸色惨白，悚然颤抖，直到酒神艺术家的铁拳迫使它们服务于新的神灵。酒神的真理占据了整个神话领域，以之作为**它的**认识的象征，并且部分地在悲剧的公开祭礼上，部分地在戏剧性秘仪节日的秘密庆典上加以宣说，不过始终披着古老神话的外衣。是什么力量拯救普罗米修斯于鹰爪之下，把这个神话转变为酒神智慧的凤辇？是音乐的赫剌克勒斯般的力量。当它在悲剧中达到其最高表现时，能以最深刻的新意解说神话；我

① 狄米特(Demeter)：希腊神话中执掌农业、出生、婚姻、健康等的女神。

们在前面已经把这一点确定为音乐的最强能力。因为这是每种神话的命运：逐渐纳入一种所谓史实的狭窄轨道，被后世当作历史上一度曾有的事实对待。而希腊人已经完全走在这条路上，把他们全部神话的青春梦想机智而任性地标记为实用史学的**青年期历史**。因为宗教常常如此趋于灭亡：在正统教条主义的严格而理智的目光下，一种宗教的神话前提被当作历史事件的总和而加以系统化，而人们则开始焦虑不安地捍卫神话的威信，同时却反对它的任何自然而然的继续生存和繁荣；神话的心境因此慢慢枯死，被宗教对于历史根据的苛求取而代之。现在，新生的酒神音乐的天才抓住了这濒死的神话，在他手上，它呈现出前所未有的色彩，散发出使人热烈憧憬一个形而上世界的芳香，又一次繁荣了。在这回光返照之后，它便蔫然凋蔽，枝叶枯萎，而玩世不恭的古人鲁奇安(Lucian)之流立刻追逐起随风飘零、褪色污损的花朵来。神话借悲剧而达到它最深刻的内容，它最传神的形式；它再次挣扎起来，犹如一位负伤的英雄，而全部剩余的精力和临终者明哲的沉静在它眼中燃起了最后的灿烂光辉。

渎神的欧里庇得斯呵，当你想迫使这临终者再次欣然为你服务时，你居心何在呢？它死在你粗暴的手掌下，而现在你需要一种伪造的冒牌的神话，它如同赫剌克勒斯的猴子那样，只会用陈旧的铅华涂抹自己。而且，就象神话对你来说已经死去一样，音乐的天才对你来说同样已经死去。即使你贪婪地搜掠一切音乐之园，你也只能拿出一种伪造的冒牌的音乐。由于你遗弃了酒神，所以日神也遗弃了你；从他们的地盘上猎取全部热情并将之禁锢在你的疆域内吧，替你的主角们的台词磨砺好一种诡辩的辩证法吧——你的主角们仍然只有模仿的冒充的热情，只讲模仿的冒充的语言。

11

希腊悲剧的灭亡不同于一切姊辈艺术：它因一种不可解决的冲突自杀而死，甚为悲壮，而其他一切艺术则享尽天年，寿终正寝。如果说留下美好的后代，未经挣扎便同生命告别，才符合幸运的自然状态，那么，姊辈艺术的结局就向我们显示了这种幸运的自然状态。她们慢慢地衰亡，而在她们行将熄灭的目光前，已经站立着更美丽的继承者，以勇敢的姿态急不可待地昂首挺胸。相反，随着希腊悲剧的死去，出现了一个到处都深深感觉到的巨大空白；就象提伯留斯时代的希腊舟子们曾在一座孤岛旁听到凄楚的呼叫："大神潘① 死了！"现在一声悲叹也回响在希腊世界："悲剧死了！诗随着悲剧一去不复返了！滚吧，带着你们萎缩羸弱的子孙滚吧！滚到地府去，在那里他们还能够就着先辈大师的残羹剩饭饱餐一顿！"

然而，这时毕竟还有一种新的艺术繁荣起来了，她把悲剧当作先妣和主母来尊敬，但又惊恐地发现，尽管她生有她母亲的容貌，却是母亲在长期的垂死挣扎中露出的愁容。经历悲剧的这种垂死挣扎的是**欧里庇得斯**；那后起的艺术种类作为**阿提卡新喜剧**而闻名。在她身上，悲剧的变质的形态继续存在着，作为悲剧异常艰难而暴烈的死亡的纪念碑。

与此相关联，新喜剧诗人对欧里庇得斯所怀抱的热烈倾慕便可以理解了。所以，斐勒蒙② 的愿望也不算太奇怪了，这人愿意立刻上吊，只要他确知人死后仍有理智，从而可以到阴府去拜

---

① 潘(Pan)，山林之神、牧人、猎人及牲畜的保护者。

② 斐勒蒙(公元前363—前263)，希腊新喜剧作家。

访欧里庇得斯。然而长话短说，勿须赘述欧里庇得斯同米南德[1]和斐勒蒙究竟有何共同之处，又是什么对他们生出如此激动人心的示范作用，这里只须指出一点：欧里庇得斯把观众带上了舞台。谁懂得在欧里庇得斯之前，普罗米修斯的悲剧作家们是用什么材料塑造他们的主角的，把现实的忠实面具搬上舞台这般意图距离他们又有多么远，他就会对欧里庇得斯的背道而驰倾向了如指掌了。靠了欧里庇得斯，世俗的人从观众厅挤上舞台，从前只表现伟大勇敢面容的镜子，现在却显示一丝不苟的忠实，甚至故意再现自然的败笔。奥德修斯，这位古代艺术中的典型希腊人，现在在新起诗人笔下堕落成格拉库罗斯(Graeculus)的角色，从此作为善良机灵的家奴占据了戏剧趣味的中心。在阿里斯托芬的《蛙》中，欧里庇得斯大受推崇，因为他用他的家常便药使悲剧艺术摆脱浮肿，这首先能从他的悲剧主角身上感觉到。现在，观众在欧里庇得斯的舞台上看到听到的其实是自己的化身，而且为这化身如此能说会道而沾沾自喜。甚至不仅是沾沾自喜，还可以向欧里庇得斯学习说话，他在同埃斯库罗斯的竞赛中，就以能说会道而自豪。如今，人民从他学会了按照技巧，运用最机智的诡辩术，来观察、商谈和下结论。通过公众语言的这一改革，他使新喜剧一般来说成为可能。因为，从此以后，世俗生活怎样和用何种格言才能在舞台上抛头露面，已经不再是秘密了。市民的平庸，乃欧里庇得斯的全部政治希望之所在，现在畅所欲言了，而从前却是由悲剧中的半神、喜剧中的醉鬼萨提儿或半人决定语言特性的。阿里斯托芬剧中的欧里庇得斯引以为荣的是，他描绘了人人都有能力判断的普遍的、众所周知的、日常的生

---

[1] 米南德(公元前342—前292)，希腊新喜剧作家。

活。倘若现在全民推究哲理，以前所未闻的精明管理土地、财产和进行诉讼，那么，这是他的功劳，是他向人民灌输智慧的结果。

现在，新喜剧可以面向被如此造就和开蒙的大众了，欧里庇得斯俨然成了这新喜剧的歌队教师；不过这一回，观众的歌队尚有待训练罢了。一旦他们学会按照欧里庇得斯的调子唱歌，新喜剧，这戏剧的棋赛变种，靠着斗智耍滑头不断取胜，终于崛起了。然而，歌队教师欧里庇得斯仍然不断受到颂扬，人们甚至宁愿殉葬，以便继续向他求教，殊不知悲剧诗人已象悲剧一样死去了。可是，由于悲剧诗人之死，希腊人放弃了对不朽的信仰，既不相信理想的过去，也不相信理想的未来。"象老人那样粗心怪僻"这句著名的墓志铭，同样适用于衰老的希腊化时代。得过且过，插科打诨，粗心大意，喜怒无常，是他们至尊的神灵。第五等级即奴隶等级，现在至少在精神上要当权了。倘若现在一般来说还可以谈到"希腊的乐天"，那也只是奴隶的乐天，奴隶毫无对重大事物的责任心，毫无对伟大事物的憧憬，丝毫不懂得给予过去和未来比现在更高的尊重。"希腊的乐天"的这种表现如此激怒了基督教社会头四个世纪那些深沉而可畏的天性，在他们看来，对于严肃恐怖事物的这种女人气的惧怕，对于舒适享受的这种怯懦的自满自足，不但是可鄙的，而且尤其是真正的反基督教的精神状态。由于这种精神状态的影响，越过若干世纪流传下来的希腊古代的观点，不屈不挠地保持着那种淡红的乐天色彩——好象从来不曾有过公元前六世纪和它的悲剧的诞生，它的秘仪崇拜，它的毕达哥拉斯和赫拉克利特似的，甚至好象根本不曾有过那个伟大时代的艺术品似的。这种种现象就其自身而言，毕竟完全不能从如此衰老和奴性的生存趣味及乐天的土壤得到说明，它们显然有一种完全不同的世界观作为其存在的基础。

我们曾经断言，欧里庇得斯把观众带上舞台，也是为了使观众第一回真正有能力评判戏剧。这会造成一种误解，似乎更早的悲剧艺术是从一种同观众相脱节的情形中产生的。人们还会赞扬欧里庇得斯的激进倾向，即建立起艺术品与公众之间的适应关系，认为这是比索福克勒斯前进了一步。然而，“公众”不过是一句空话，绝无同等的和自足的价值。艺术家凭什么承担义务，要去迎合一种仅仅靠数量显示其强大的力量呢？当他觉得自己在才能上和志向上超过观众中任何一人的时候，面对所有这些比他低能的人的舆论，他又怎能感觉到比对于相对最有才能的一个观众更多的尊敬呢？事实上，没有一个希腊艺术家比欧里庇得斯更加趾高气扬地对待自己的观众了；甚至当群众拜倒在他脚下时，他自己就以高尚的反抗姿态公开抨击了他自己的倾向，而他正是靠这倾向征服群众的。如果这位天才在公众的喧噪面前过于卑怯，在他事业的鼎盛时期之前很久，他就会在失败的打击下一蹶不振了。由此看来，我们说欧里庇得斯为了使观众真正具备判断力而把他们带上舞台，这一表达只是权宜的说法，我们必须寻求对他的意图的更深的理解。相反，谁都知道，埃斯库罗斯和索福克勒斯终其一生，甚至在其身后，都深受人民爱戴，因而，在欧里庇得斯的这些先辈那里，绝对谈不上艺术品与公众之间的脱节。是什么东西如此有力地驱使这位才华横溢、渴望不断创造的艺术家离开那条伟大诗人名声之太阳和人民爱戴之晴空照耀着的道路？是什么样的对观众的古怪垂怜致使他忤逆观众？他如何能因过分重视他的公众而至于藐视他的公众？

这个谜的解答就是：欧里庇得斯觉得自己作为诗人比群众高明得多，可是不如他的两个观众高明。他把群众带到舞台上，

而把那两个观众尊为他的全部艺术的仅有的合格判官和大师。遵从他们的命令和劝告，他把整个感觉、激情和经验的世界，即至今在每次节日演出时作为看不见的歌队被安置在观众席上的这个世界，移入他的舞台主角们的心灵里。当他也为这些新角色寻找新词汇和新音调时，他向他们的要求让步。当他一再受到公众舆论谴责时，只有从他们的声音里，他才听到对他的创作的有效判词，犹如听到必胜的勉励。

这两个观众之一是欧里庇得斯自己，作为思想家而不是作为诗人的欧里庇得斯。关于他可以说，他的批评才能异常丰富，就好象在莱辛身上一样，如果说不是产生出了一种附带的生产性的艺术冲动，那么也是使这种冲动不断受了胎。带着这种才能，带着他的批评思想的全部光辉和敏捷，欧里庇得斯坐在剧场里，努力重新认识他的伟大先辈的杰作，逐行逐句推敲，如同重新认识褪色的名画一样。此时此刻，他遇到了对于洞悉埃斯库罗斯悲剧秘奥的人来说不算意外的情况：他在字里行间发现了某种无与伦比的东西，一种骗人的明确，同时又是一种谜样的深邃，甚至是背景的无穷性。最显明的人物也总是拖着一条彗尾，这彗尾好象意味着缥缈朦胧的东西。同样的扑朔迷离笼罩着戏剧的结构，尤其是笼罩着歌队的含义。而伦理问题的解决在他看来是多么不可靠！神话的处理是多么成问题！幸福和不幸的分配是多么不均匀！甚至在早期悲剧的语言中，许多东西在他看来也是不体面的，至少是难以捉摸的，特别是他发现了单纯的关系被处理得过分浮华，质朴的性格被处理得过分热烈和夸大。他坐在剧场里，焦虑不安地苦苦思索，而后他这个观众向自己承认，他不理解他的伟大先辈。可是，他把理解看作一切创造力和创作的真正根源，所以他必须环顾四周，追问一下，究竟有没有

人和他想得一样，也承认自己不理解。然而，许多人连同最优秀的人只是对他报以猜疑的微笑；却没有人能够向他说明，为什么尽管他表示疑虑和反对，大师们终究是对的。在这极痛苦的境况中，他找到了**另一个观众**，这个观众不理解悲剧，因此不尊重悲剧。同这个观众结盟使他摆脱孤立，有勇气对埃斯库罗斯和索福克勒斯的艺术作品展开可怕斗争——不是用论战文章，而是作为戏剧诗人，用他的悲剧观念反抗传统的悲剧观念。

12

在说出另一个观众的名字之前，让我们在这里稍停片刻，以便回顾一下前面谈到的对于埃斯库罗斯悲剧之本质中的矛盾性和荒谬性的印象。让我们想一想我们自己对于此种悲剧的**歌队**和**悲剧主角**所感到的诧异，我们觉得两者同我们的习惯难以协调，就象同传统难以协调一样——直到我们重新找到那作为希腊悲剧之起源和本质的二元性本身，它是**日神和酒神**这两种彼此交织的艺术本能的表现。

把那原始的全能的酒神因素从悲剧中排除出去，把悲剧完全和重新建立在非酒神的艺术、风俗和世界观基础之上——这就是现在已经暴露在光天化日之下的欧里庇得斯的意图。

欧里庇得斯本人在他的晚年，在一部神话剧里，向他的同时代人异常强调地提出了关于这种倾向的价值和意义的问题。一般来说酒神因素容许存在吗？不要强行把它从希腊土地上铲除吗？诗人告诉我们，当然要的，倘若能够做到的话；可是酒神是太强大了，最聪明的对手——就象《酒神伴侣》中的彭透斯[①] 一

① 彭透斯（Pentheus）：希腊神话中的忒拜王，因为迫害酒神信徒而遭到酒神的惩罚。

样——也在无意中被他迷住了，然后就带着这迷惑奔向自己的厄运。卡德摩斯和忒瑞西阿斯①二位老人的判断看来也是这老诗人的判断：大智者的考虑不要触犯古老的民间传统，不要触犯由来已久的酒神崇敬，合宜的做法毋宁是对如此神奇的力量表示一种外交式审慎的合作。然而，这时酒神终归还可能对如此半心半意的合作感到恼怒，并且终于把外交家（在这里是卡德摩斯）化为一条龙。这是一位诗人告诉我们的，他以贯穿漫长一生的英勇力量同酒神对立，却是为了最终以颂扬其敌手和自杀结束自己的生涯，就象一个眩晕的人仅仅为了逃避可怕的难以忍受的天旋地转，而从高塔上跳了下来。这部悲剧是对他的倾向之可行性的一个抗议；可是它毕竟已经实行了啊！奇迹发生了：当诗人摒弃他的倾向之时，这倾向业已得胜。酒神已被逐出悲剧舞台，纵然是被借欧里庇得斯之口说话的一种魔力所驱逐的。欧里庇得斯在某种意义上也是面具，借他之口说话的神祗不是酒神，也不是日神，而是一个崭新的灵物，名叫**苏格拉底**。这是新的对立，酒神精神与苏格拉底精神的对立，而希腊悲剧的艺术作品就毁灭于苏格拉底精神。现在，欧里庇得斯也许要用他的改悔来安慰我们，但并不成功。富丽堂皇的庙宇化为一片瓦砾，破坏者捶胸顿足，供认这是一切庙宇中的佼佼者，于我们又有何益？作为惩罚，欧里庇得斯被一切时代的艺术法官变为一条龙，这一点可怜的赔偿又能使谁满意呢？

现在，我们来考察一下**苏格拉底**倾向，欧里庇得斯正是借此抗争和战胜埃斯库罗斯悲剧的。

---

① 卡德摩斯（Kadmus）：忒拜城的建立者。忒瑞西阿斯（Tiresias）：忒拜先知。

欧里庇得斯想把戏剧仅仅建立在非酒神基础之上，我们现在必须追问一下，这一意图在得到最为理想的贯彻的情况下，目的究竟何在？倘若戏剧不是孕育于音乐的怀抱，诞生于酒神的扑朔迷离之中，它此外还有什么形式？只有**戏剧化的史诗**罢了。在此日神艺术境界中，当然达不到**悲剧的**效果。这里的问题并不在于被描述的事件的内容。我宁愿主张，歌德在他所构思的《瑙西卡》中，不可能使那牧歌人物的自杀（这预定要充斥第五幕）具有悲剧性动人效果。史诗和日神因素的势力如此强盛，以致最可怕的事物也借助对外观的喜悦及通过外观而获得的解脱，在我们的眼前化为幻境。戏剧化史诗的诗人恰如史诗吟诵者一样，很少同他的形象完全融合：他始终不动声色，冷眼静观面前的形象。这种戏剧化史诗中的演员归根到底仍是吟诵者；内在梦境的庄严气氛笼罩于他的全部姿势，因而他从来不完全是一个演员。

那么，欧里庇得斯的戏剧之于日神戏剧的这种理想的关系如何？就如同那青年吟诵者之于老一辈严肃的吟诵者的关系，在柏拉图的《伊安篇》里，这个青年如此描述自已的性情："我在朗诵哀怜事迹时，就满眼是泪；在朗诵恐怖事迹时，就毛骨悚然，心脏悸动。"在这里，我们再也看不到对于外观的史诗式的陶醉，再也看不到真正演员的无动于衷的冷静，真正的演员达到最高演艺时，完全成为外观和对外观的喜悦。欧里庇得斯是一个心脏悸动、毛骨悚然的演员；他作为苏格拉底式的思想家制订计划，作为情绪激昂的演员执行计划。无论在制订计划还是执行计划时，他都不是纯粹艺术家。所以，欧里庇得斯的戏剧是一种又冷又烫的东西，既可冻结又可燃烧。它一方面尽其所能地摆脱酒神因素，另一方面又无能达到史诗的日神效果。因此，现在

为了一般能产生效果，就需要新的刺激手段，这种手段现在不再属于两种仅有的艺术冲动即日神冲动和酒神冲动的范围。它即是冷漠悖理的**思考**（取代日神的直观）和炽烈的**情感**（取代酒神的兴奋），而且是维妙维肖地伪造出来的、绝对不能进入艺术氛围的思想和情感。

我们既已十分明了，欧里庇得斯要把戏剧独独建立在日神基础之上是完全不成功的，他的非酒神倾向反而迷失为自然主义的非艺术的倾向，那么，我们现在就可以接近**审美苏格拉底主义**的实质了，其最高原则大致可以表述为"理解然后美"，恰与苏格拉底的"知识即美德"彼此呼应。欧里庇得斯手持这一教规，衡量戏剧的每种成分——语言，性格，戏剧结构，歌队音乐；又按照这个原则来订正它们。在同索福克勒斯的悲剧作比较时，欧里庇得斯身上通常被我们看作诗的缺陷和退步的东西，多半是那种深入的批判过程和大胆的理解的产物。我们可以举出欧里庇得斯的**开场白**，当作这种理性主义方法的后果的显例。再也没有比欧里庇得斯的戏剧开场白更违背我们的舞台技巧的东西了。在一出戏的开头，总有一个人物登场自报家门，说明剧情的来龙去脉，迄今发生过什么，甚至随着剧情发展会发生什么，在一个现代剧作家看来，这是对悬念效果的冒失的放弃，全然不可原谅。既然已经知道即将发生的一切事情，谁还肯耐心等待它们真的发生呢?——在这里，甚至连一个预言的梦也总是同一个后来发生的事实吻合，绝无振奋人心的对比。可是，欧里庇得斯却有完全不同的考虑。悲剧的效果从来不是靠史诗的悬念，靠对于现在和即将发生的事情的惹人的捉摸不定；毋宁是靠重大的修辞抒情场面，在其中，主角的激情和雄辩扬起壮阔汹涌的洪波。一切均为激情、而不是为情节而设，凡不是为激情而设的，

即应遭到否弃。然而，最严重地妨碍一个观众兴致勃勃地欣赏这种场面的，便是他不知道某一个环节，剧情前史的织物上有一个漏洞；观众尚须如此长久地揣摩这个那个人物意味着什么，这种那种倾向和意图的冲突有何前因，他就不可能全神贯注于主角的苦难和行为，不可能屏声息气与之同苦共忧。埃斯库罗斯和索福克勒斯的悲剧运用最巧妙的艺术手段，在头几场里就把剧情的全部必要线索，好象在无意中交到观众手上。这是显示了大手笔的笔触，仿佛遮掩了必然的形式，而使之作为偶然的东西流露出来。但是，欧里庇得斯仍然相信，他发现在头几场里，观众格外焦虑地要寻求剧情前史的端倪，以致忽略了诗的美和正文的激情。所以，他在正文前安排了开场白，并且借一个可以信赖的人物之口说出它来。常常是一位神灵出场，他好象必须向观众担保剧中的情节，消除对神话的真实性的种种怀疑。这正象笛卡尔只有诉诸神的诚实无欺，才能证明经验世界的真实性一样。欧里庇得斯在他的戏剧的收场上，再次使用这种神的诚实，以便向观众妥善安排他的英雄的归宿。这就是声名狼籍的神机妙算(deux ex machina)的使命。在史诗的预告和展望之间，横陈着戏剧性抒情性的现在，即真正的“戏剧”。

因此，欧里庇得斯作为诗人，首先是他的自觉认识的回声；而正是这一点使他在希腊艺术史上占据了一个如此显著的地位。鉴于他的批判性创作活动，他必定常常勇于认为，他理应把阿那克萨哥拉著作开头的话语活用于戏剧：“泰初万物混沌，然后理性出现，创立秩序。”阿那克萨哥拉以其“理性”(Nous)的主张置身于哲学家之中，犹如第一个清醒者置身于喧哗的醉汉之中，欧里庇得斯能够按照一种相近的图式来理解他同其余悲剧诗人的关系。只要万物的唯一支配者和统治者“理性”尚被排斥

在艺术创作活动之外，万物就始终处于混乱的原始混沌状态。所以，欧里庇得斯必须作出决断，他必须以第一个“清醒者”的身份谴责那些“醉熏熏的”诗人。索福克勒斯说，埃斯库罗斯做了正确的事，虽则是无意中做的，欧里庇得斯却肯定不会持这种看法。在他看来，恰恰相反，埃斯库罗斯**正因为**是无意中做的，所以做了不正确的事。连神圣的柏拉图在谈到诗人的创作能力时，因为它不是一种有意识的理解，就多半以讽刺的口吻谈论，把它同预言者和释梦者的天赋相提并论；似乎诗人在失去意识和丧失理智之前，是没有能力作诗的。欧里庇得斯象柏拉图一样，试图向世界指出“非理性”诗人的对立面；正如我已经说过的，他的审美原则“理解然后美”是苏格拉底的“知识即美德”的平行原则。因此，我们可以把欧里庇得斯看作审美苏格拉底主义的诗人。然而，苏格拉底是不理解因而也不尊重旧悲剧的**第二个观众**；欧里庇得斯与他联盟，敢于成为一种新的艺术创作的先驱。既然在这种新艺术中，旧悲剧归于毁灭，那么，审美苏格拉底主义就是一种凶杀的原则。就这场斗争针对古老艺术的酒神因素而言，我们把苏格拉底认作酒神的敌人，认作起而反抗酒神的新俄耳甫斯，尽管他必定被雅典法庭的酒神侍女们撕成碎片，但他毕竟把这位无比强大的神灵赶跑了；当初酒神从伊多尼国王吕枯耳戈斯[①]那里逃脱，也是藏身于大海深处，即藏身在一种逐渐席卷全世界的秘仪崇拜的神秘洪水之中的。

13

苏格拉底与欧里庇得斯倾向有密切联系，这一点没有逃过

---

① 吕库耳戈斯，希腊神话中酒神的敌人，后受到宙斯的惩罚。

当时人的眼睛；最雄辩地表明这种可喜的敏锐感觉的是雅典流行的传说，说苏格拉底常常帮助欧里庇得斯作诗。每当需要列举当时蛊惑人心者时，“往古盛世”的拥护者们便一气点出这两个名字，认为下述情况要归咎于他们的影响：一种愈来愈可疑的教化使得体力和智力不断退化，身心两方面的马拉松式的矫健被牺牲掉了。阿里斯托芬的喜剧常常用半是愤怒半是轻蔑的调子谈这两人，现代人对此会感到惊恐，他们尽管乐意舍弃欧里庇得斯，可是，当苏格拉底在阿里斯托芬那里被表现为最主要和最突出的智者，被表现为智者运动的镜子和缩影时，他们就惊诧不已了。这时唯有一件事能给他们安慰，便是宣判阿里斯托芬本人是诗坛上招摇撞骗的亚尔西巴德①。这里无须替阿里斯托芬的深刻直觉辩护以反驳这种攻击，我继续从古人的感受出发来证明苏格拉底和欧里庇得斯的紧密联系。在这方面，特别应当回想一下，苏格拉底因为反对悲剧艺术，放弃了观看悲剧，只有当欧里庇得斯的新剧上演时，他才置身于观众中。然而，最著名的事例是，德尔菲神谕把这两个名字并提，它称苏格拉底为最智慧的人，并且断定智慧竞赛中的银牌属于欧里庇得斯。

索福克勒斯名列第三，他在埃斯库罗斯面前可以自豪，他做了正确的事，而且是因为他**知道**何为正确的事。很显然，这种**知识**的明晰度就是这三人之被褒为当时三位“有识之士”的原因。

不过，对于知识和见解的这种前所未闻的新的高度评价，最激烈的言论出诸苏格拉底之口，他发现自己是唯一承认自己**一无所知**的人；他在雅典作批判的漫游，拜访了最伟大的政治家、演说家、诗人和艺术家，到处遇见知识上的自负。他惊愕地发

① 亚尔西巴德，与阿里斯托芬同时期的雅典政治家，多次率军远征，政治上反复无常，不可信任。阿里斯托芬曾在剧中对他表示赞赏。

现，所有这些名流对于自己的本行并无真知灼见，而只是靠本能行事。"只是靠本能"——由这句话，我们接触到了苏格拉底倾向的核心和关键。苏格拉底主义正是以此谴责当时的艺术和当时的道德，他用挑剔的眼光审视它们，发现它们缺少真知，充满幻觉，由真知的缺乏而推断当时已到荒唐腐败的地步。因此，苏格拉底相信他有责任匡正人生：他孑然一身，孤芳自赏，作为一种截然不同的文化、艺术和道德的先驱者，走进一个我们以敬畏之心探其一隅便要引为莫大幸运的世界里去了。

面对苏格拉底，我们每每感到极大的困惑，这种困惑不断地激励我们去认识古代这最可疑现象的意义和目的。谁敢于独树一帜，否定象荷马、品达、埃斯库罗斯、斐狄亚斯、伯里克利斯以及皮提亚和狄奥尼索斯这样的天才①，他岂非最深的深渊和最高的高峰，必能使我们肃然起敬？什么魔力竟敢于把这样的巫药倾倒在尘埃里？什么半神，人类最高贵者的歌队也必须向他高呼：

"哀哉！哀哉！
你已经破坏
这美丽世界，
以铁拳一击，
它倒塌下来！"

所谓"苏格拉底的守护神"这个奇怪的现象，为我们提供了了解苏格拉底的本质的钥匙。在特殊的场合，他的巨大理解力陷入犹豫之中，这时他就会听到一种神秘的声音，从而获得坚固的支点。这种声音来临时，总是劝阻的。直觉智慧在完全反常的

① 斐狄亚斯，古希腊雕刻家，其主要作品是雅典卫城帕特农神庙的雕象和浮雕。皮提亚，德尔斐神庙中的预言女祭司。

性质中出现，处处只是为了**阻止**清醒的认识。在一切创造者那里，直觉都是创造和肯定的力量，而知觉则起批判和劝阻的作用；在苏格拉底，却是直觉从事批判，知觉从事创造——真是一件赤裸裸的(per defectum)大怪事！而且我们在这里看到每种神秘素质的畸形的缺陷（defectus），以致可以把苏格拉底称作**否定的神秘主义者**，在他身上逻辑天性因重孕而过度发达，恰如在神秘主义者身上直觉智慧过度发达一样。然而，另一方面，苏格拉底身上出现的逻辑冲动对自己却完全不讲逻辑，它奔腾无羁，表现为一种自然力，如同我们所见到的那种最强大的本能力量一样，令我们颤憟惊诧。谁只要从柏拉图著作中稍稍领略过苏格拉底生活态度的神性的单纯和自信，他就能感觉到，逻辑苏格拉底主义的巨大齿轮如何仿佛在苏格拉底**背后**运行着，而这个齿轮又如何必能透过苏格拉底如同透过一个影子观察到。苏格拉底本人也预感到了这种关系，表现在无论何处，甚至在他的审判官们面前，他都大义凛然，有效地执行他的神圣使命。不可能在这方面驳斥他，正如不可能在他取消直觉的影响方面赞许他一样。由于这种不可解决的冲突，当他一旦被传到希腊城邦的法庭前时，就只能有一种判刑方式即放逐了。他是一个"彻头彻尾的谜，一种莫名其妙、不可解释的东西，人们只好把他逐出国界，任何后人都无权指责雅典人做了一件可耻的事。然而，结果是宣判他死刑，而不只是放逐，苏格拉底光明磊落，毫无对死亡的本能恐惧，表现得好象是他自愿赴死。他从容就义，带着柏拉图描写过的那种宁静，他正是带着同一种宁静，作为一群宴饮者中最后一名，率先离开宴席，迎着曙光，开始新的一天。与此同时，在他走后，昏昏欲睡的醉客们留了下来，躺在板凳和地板上，梦着苏格拉底这个真正的色情狂。**赴死的苏格拉底**成了高贵的

希腊青年前所未见的新理想，典型的希腊青年柏拉图首先就心醉神迷、五体投地地拜倒在这个形象面前了。

14

现在我们设想一下，苏格拉底的博大眼光转向悲剧，这眼光从未闪耀过艺术家灵感的迷狂色彩——我们设想一下，这眼光如何不能欣喜地观照酒神深渊——它在柏拉图所说的"崇高而备受颂扬的"悲剧艺术中实际上必定瞥见了什么？看来是一种有因无果和有果无因的非理性的东西；而且，整体又是如此五光十色，错综复杂，必与一种冷静的气质格格不入，对于多愁善感的心灵倒是危险的火种。我们知道，苏格拉底唯一能理解的诗歌品种是**伊索寓言**，而且必定带着一种微笑的将就态度来理解，在"蜜蜂和母鸡"这则寓言中，老好人格勒特也是带着这种态度为诗唱赞歌的：

> "从我身上你看到，它有何用，
> 对于不具备多大智力的人，
> 用一个形象来说明真理。"

但是，在苏格拉底看来，悲剧艺术从来没有"说明真理"，且不说诉诸"不具备多大智力的人"，甚至不能诉诸哲学家：这是拒斥悲剧的双重理由。和柏拉图一样，他认为悲剧属于谄媚艺术之列，它只描写娱乐之事，不描写有用之事，因此他要求他的信徒们戒除和严格禁绝这种非哲学的诱惑。结果，青年悲剧诗人柏拉图为了能够做苏格拉底的学生，首先焚毁了自己的诗稿。但是，一旦不可遏制的天赋起来反对苏格拉底的诫条，其力量连同伟大性格的压力总是如此强大，足以把诗歌推举到新的前所未知的地位上。

刚才谈到的柏拉图就是这方面的一个例子。他在谴责悲剧和一般艺术方面实在不亚于他的老师的单纯冷嘲，但是，出于满腔的艺术冲动，他不得不创造出一种艺术形式，与他所拒绝的既往艺术形式有着内在的亲缘关系。柏拉图对古老艺术的主要指责——说它是对假象的模仿，因而属于一个比经验世界更低级的领域——尤其不可被人用以反对这种新艺术作品，所以我们看到，柏拉图努力超越现实，而去描述作为那种伪现实之基础的理念。然而，思想家柏拉图借此迂回曲折地走到一个地方，恰好是他作为诗人始终视为家园的那个地方，也是索福克勒斯以及全部古老艺术庄严抗议他的责难时立足的那个地方。如果说悲剧吸收了一切早期艺术种类于自身，那么，这一点在特殊意义上也适用于柏拉图的对话，它通过混合一切既有风格和形式而产生，游移在叙事、抒情与戏剧之间，散文与诗歌之间，从而也打破了统一语言形式的严格的古老法则。大儒派作家在这条路上走得更远，他们以色彩缤纷的风格，摇摆于散文和韵文形式之间，也达到了"狂人苏格拉底"的文学形象，并且在生活中竭力扮演这个角色。柏拉图的对话犹如一叶扁舟，拯救遇难的古老诗歌和她所有的孩子；他们挤在这弹丸之地，战战兢兢地服从舵手苏格拉底，现在他们驶入一个新的世界，沿途的梦中景象令人百看不厌。柏拉图确实给世世代代留下了一种新艺术形式的原型，小说的原型；它可以看作无限提高了的伊索寓言，在其中诗对于辩证哲学所处的地位，正与后来许多世纪里辩证哲学对于神学所处的地位相似，即处在婢女(ancilla)的地位。这就是柏拉图迫于恶魔般的苏格拉底的压力，强加给诗歌的新境遇。

这里，哲学思想生长得高过艺术，迫使艺术紧紧攀援辩证法的主干。日神倾向在逻辑公式主义中化为木偶，一如我们在欧

里庇得斯那里看到相似情形，还看到酒神倾向移置为自然主义的激情。苏格拉底，柏拉图戏剧中的这位辩证法主角，令我们想起欧里庇得斯的主角的相同天性，他必须用理由和反驳为其行为辩护，常常因此而有丧失我们的悲剧同情的危险。因为谁能无视辩证法本质中的乐观主义因素呢？它在每个合题中必欢庆自己的胜利，只能在清晰和自觉中呼吸自如。这种乐观主义因素一度侵入悲剧，逐渐蔓延覆盖其酒神世界，必然迫使悲剧自我毁灭——终于纵身跳入市民剧而丧命。我们只要清楚地设想一下苏格拉底命题的结论："知识即美德；罪恶仅仅源于无知；有德者即幸福者"——悲剧的灭亡已经包含在这三个乐观主义基本公式之中了。因为现在道德主角必须是辩证法家，现在在德行与知识、信念与道德之间必须有一种必然和显然的联结，现在埃斯库罗斯的超验的公正解决已经沦为"诗的公正"这浅薄而狂妄的原则，连同它惯用的神机妙算(deus ex machina)。

如今，面对这新的苏格拉底乐观主义的舞台世界，歌队以及一般来说悲剧的整个酒神音乐深层基础的情形怎样呢？作为某种偶然的东西，作为对悲剧起源的一种十分暗淡的记忆，我们毕竟已经看到，歌队只能被理解为悲剧以及一般悲剧因素的始因。早在索福克勒斯，即已表现出处理歌队时的困惑——这是悲剧的酒神基础在他那里已经开始瓦解的一个重要迹象。他不再有勇气把效果的主要部分委托给歌队，反而限制它的范围，以致它现在看来与演员处于同等地位，似乎被从乐池提升到了舞台上，这样一来，它的特性当然就被破坏无遗了，连亚里士多德也可以同意这样来处理歌队。歌队位置的这种转移，索福克勒斯终归以他的实践、据说还以一篇论文来加以提倡的，乃是歌队走向毁灭的第一步，到了欧里庇得斯、阿伽同① 和新喜剧，毁灭的各个阶

段惊人迅速地相继而来。乐观主义辩证法扬起它的三段论鞭子，把音乐逐出了悲剧。也就是说，它破坏了悲剧的本质，而悲剧的本质只能被解释为酒神状态的显露和形象化，为音乐的象征表现，为酒神陶醉的梦境。

这样，我们认为甚至在苏格拉底之前已经有一种反酒神倾向发生着作用，不过在他身上这倾向获得了特别严重的表现。因此，我们不能不正视一个问题：象苏格拉底这样一种现象究竟意味着什么？鉴于柏拉图的对话，我们并不把这种现象理解为一种仅仅是破坏性的消极力量。苏格拉底倾向的直接效果无疑是酒神悲剧的瓦解，但苏格拉底深刻的生活经历又迫使我们追问，在苏格拉底主义与艺术之间是否**必定**只有对立的关系，一位"艺术家苏格拉底"的诞生是否根本就自相矛盾。

这位专横的逻辑学家面对艺术有时也感觉到一种欠缺，一种空虚，一种不完全的非难，一种也许耽误了的责任。他在狱中告诉他的朋友，说他常常梦见同一个人，向他说同一句话："苏格拉底，从事音乐吧！"他直到临终时刻一直如此安慰自己：他的哲学思索乃是最高级的音乐艺术。他无法相信，一位神灵会提醒他从事那种"普通的大众音乐"。但他在狱中终于同意，为了完全问心无愧，也要从事他所鄙视的音乐。出于这种想法，他创作了一首阿波罗颂歌，还把一些伊索寓言写成诗体。这是一种类似鬼神督促的声音，迫使他去练习音乐；他有一种日神认识，即：他象一位野蛮君王那样不理解高贵的神灵形象，而由于他不理解，他就有冒犯一位神灵的危险。苏格拉底梦中神灵的嘱咐是怀疑逻辑本性之界限的唯一迹象，他必自问：也许我所不理解的未必

---

① 阿伽同，古希腊悲剧家，名声仅次于三大悲剧家。

是不可理解的？也许还有一个逻辑学家禁止入内的智慧王国？也许艺术竟是知识必要的相关物和补充？

15

考虑到最后这些充满预感的问题，现在必须阐明，苏格拉底的影响如何象暮色中愈来愈浓郁的阴影，笼罩着后世，直至今日乃至未来；它如何不断追使艺术、而且是至深至广形而上意义上的艺术创新，在这绵绵无尽的影响中保证艺术绵绵无尽的创新。

为了能够理解这一点，为了令人信服地证明一切艺术对于希腊人、对于从荷马到苏格拉底的希腊人的内在依赖关系，我们必须切身感受希腊人，如同雅典人切身感受苏格拉底一样。几乎每个时代和文化阶段都曾经一度恼怒地试图摆脱希腊人，因为它们自己的全部作为，看来完全是独创的东西，令人真诚惊叹的成就，相形之下好象突然失去了色彩和生气，其面貌皱缩成失败的仿作，甚至皱缩成一幅讽刺画。于是，对于那个胆敢把一切时代非本土的东西视为"野蛮"的自负小民族的怨恨一再重新爆发。人们自问，一个民族尽管只有昙花一现的历史光彩，只有狭窄可笑的公共机构，只有十分可疑的风俗传统，甚至以丑行恶习著称，却要在一切民族中享有尊严和特权，在芸芸众生中充当艺术守护神，它究竟是什么东西？可惜人们不能幸运地找到一杯醇酒，借以忘怀此种生灵，而嫉妒、诽谤和怨恨所酝成的全部毒汁，也都不足以毁坏那本然的壮丽。所以，人们面对希腊人愧惧交加；除非一个人尊重真理超过一切，并且有勇气承认这个真理：希腊人象御者一样执掌着我们的文化和一切文化，而破车驽马总是配不上御者的荣耀，他开玩笑似地驾着它们临近深渊，然后自己以阿喀琉斯的跳技一跃跳过深渊。

为了证明苏格拉底也享有这种御者身份的尊严，只要认识到他是一种在他之前闻所未闻的生活方式的典型便足够了，这就是**理论家**的典型，我们现在的任务是弄清这种理论家的意义和目的。象艺术家一样，理论家对于眼前事物也感到无限乐趣，这种乐趣使他象艺术家一样防止了悲观主义的实践伦理学，防止了仅仅在黑暗中闪烁的悲观主义眼光。但是，每当真相被揭露之时，艺术家总是以痴迷的眼光依恋于尚未被揭开的面罩，理论家却欣赏和满足于已被揭开的面罩，他的最大快乐便在靠自己力量不断成功地揭露真相的过程之中。如果科学所面对的只有一位赤裸的女神，别无其他，世上就不会有科学了。因为科学的信徒们会因此觉得，他们如同那些想凿穿地球的人一样。谁都明白，尽毕生最大的努力，他也只能挖开深不可测的地球的一小块，而第二个人的工作无非是当着他的面填上了这一小块土，以致第三个人必须自己选择一个新地点来挖掘，才能显得有所作为。倘若现在有人令人信服地证明，由这直接的途径不可能达到对跖点，那么谁还愿意在旧洞里工作下去呢，除非他这时不肯满足于寻得珍宝或发现自然规律。所以，最诚实的理论家莱辛勇于承认，他重视真理之寻求甚于重视真理本身，一语道破了科学的主要秘密，使科学家们为之震惊甚至愤怒。当然，这种空谷足音倘非一时妄言，也是过分诚实，在它之外却有一种深刻的**妄念**，最早表现在苏格拉底的人格之中，那是一种不可动摇的信念，认为思想循着因果律的线索可以直达存在至深的深渊，还认为思想不仅能够认识存在，而且能够**修正**存在。这一崇高的形而上学妄念成了科学的本能，引导科学不断走向自己的极限，到了这极限，科学必定突变为**艺术——原来艺术就是这一力学过程所要达到的目的**。

现在，我们在这一思想照耀下来看一看苏格拉底，我们就发现，他是第一个不仅能遵循科学本能而生活，更有甚者，而且能循之而死的人。因此、**赴死的苏格拉底**，作为一个借知识和理由而免除死亡恐惧的人，其形象是科学大门上方的一个盾徽，向每个人提醒科学的使命在于，使人生显得可以理解并有充足理由。当然，倘若理由尚不充足，就必须还有**神话**来为之服务，我刚才甚至已经把神话看作科学的必然结果乃至终极目的。

我们只要看清楚，在苏格拉底这位科学秘教传播者之后，哲学派别如何一浪高一浪地相继兴起；求知欲如何不可思议地泛滥于整个有教养阶层，科学被当作一切大智大能的真正使命汹涌高涨，从此不可逆转；由于求知欲的泛滥，一张普遍的思想之网如何笼罩全球，甚至奢望参透整个太阳系的规律。我们只要鲜明地看到这一切，以及现代高得吓人的知识金字塔，那么，我们就不禁要把苏格拉底看作所谓世界历史的转折点和旋涡了。我们且想象一下，倘若这无数力量的总和被耗竭于另一种世界趋势，**并非**用来为认识服务，而是用来为个人和民族的实践目的即利己目的服务，那么，也许在普遍残杀和连续移民之中，求生的本能削弱到如此地步，以致个人在自杀风俗中剩有最后一点责任感，象斐济岛上的蛮族，把子杀其父、友杀其友视为责任。一种实践的悲观主义，它竟出于同情制造了一种民族大屠杀的残酷伦理——顺便说说，世界上无论过去还是现在，凡是尚未出现任何形式的艺术，尤其是艺术尚未作为宗教和科学以医治和预防这种瘟疫的地方，到处都有这种实践的悲观主义。

针对这种实践的悲观主义，苏格拉底是理论乐观主义者的原型，他相信万物的本性皆可穷究，认为知识和认识拥有包治百病的力量，而错误本身即是灾祸。深入事物的根本，辨别真知灼

见与假象错误，在苏格拉底式的人看来乃是人类最高尚的甚至唯一的真正使命。因此，从苏格拉底开始，概念、判断和推理的逻辑程序就被尊崇为在其他一切能力之上的最高级的活动和最堪赞叹的天赋。甚至最崇高的道德行为，同情、牺牲、英雄主义的冲动，以及被日神的希腊人称作"睿智"的那种难能可贵的灵魂的宁静，在苏格拉底及其志同道合的现代后继者们看来，都可由知识辩证法推导出来，因而是可以传授的。谁亲身体验到一种苏格拉底式认识的快乐，感觉到这种快乐如何不断扩张以求包容整个现象界，他就必从此觉得，世上没有比实现这种占有、编织牢不可破的知识之网这种欲望更为强烈的求生的刺激了。对于怀此心情的人，柏拉图笔下的苏格拉底俨然是一种全新的"希腊的乐天"和幸福生活方式的导师，这种方式力求体现在行为中，为此特别重视对贵族青年施以思想助产和人格陶冶，其目的是使天才最终诞生。

但是，现在，科学受它的强烈妄想的鼓舞，毫不停留地奔赴它的界限，它的隐藏在逻辑本质中的乐观主义在这界限上触礁崩溃了。因为科学领域的圆周有无数的点，既然无法设想有一天能够彻底测量这个领域，那么，贤智之士未到人生的中途，就必然遇到圆周边缘的点，在那里怅然凝视一片迷茫。当他惊恐地看到，逻辑如何在这界限上绕着自己兜圈子，终于咬住自己的尾巴，这时便有一种新型的认识脱颖而出，**即悲剧的认识**，仅仅为了能够忍受，它也需要艺术的保护和治疗。

我们的眼光因观照希腊人而变得清新有力，让我们用这样的眼光来观照当今世界的最高境界，我们就会发现，苏格拉底所鲜明体现的那种贪得无厌的乐观主义求知欲，已经突变为悲剧的绝望和艺术的渴望。当然，在其低级水平上，这种求知欲必

定敌视艺术，尤其厌恶酒神的悲剧艺术，正如苏格拉底主义反对埃斯库罗斯悲剧这个例子所显示的。

现在，让我们心情激动地叩击现代和未来之门。那种"突变"会导致创造力、或者说**从事音乐的苏格拉底**的新生吗？笼罩人生的艺术之网，不论是冠以宗教还是科学的名义，将编织得日益柔韧呢，还是注定要被如今自命为"现代"的那种喧嚣野蛮的匆忙和纷乱撕成碎片呢？——我们忧心忡忡却又不无慰藉地在旁静观片刻，作为沉思者有权做这场伟大斗争和转折的见证。啊！这场斗争如此吸引人，连静观者也不能不投身其中！

16

在上述历史事例中，我们试图说明，悲剧必定随着音乐精神的消失而灭亡，正如它只能从音乐精神中诞生一样。为了使这论断不太危言耸听，也为了指出我们这种认识的起源，我们现在必须自由地考察一下当代类似的现象；我们必须置身于我刚才谈到的在当代世界最高境界中进行的那场斗争，即贪得无厌的乐观主义认识与悲剧的艺术渴望之间的斗争。我在这里不谈其他一切反对倾向，它们在任何时代都反对艺术尤其是反对悲剧，在现代也飞扬跋扈，以致在戏剧艺术中只有笑剧和芭蕾稍许繁荣，开放出也许并非人人能欣赏的香花。我只想谈一谈对于悲剧世界观的**最堂皇的反对**，我是指以其始祖苏格拉底为首的、在其至深本质中是乐观主义的科学精神。随即我将列举那些力量，在我看来，它们能够保证**悲剧的再生**，甚至保证德国精神的新的灿烂希望！

在我们投入这场斗争之前，让我们用迄今已经获得的认识武装起来。与所有把一个单独原则当作一切艺术品的必然的生

命源泉、从中推导出艺术来的人相反，我的眼光始终注视着希腊的两位艺术之神日神和酒神，认识到他们是两个至深本质和至高目的皆不相同的艺术境界的生动形象的代表。在我看来，日神是美化个体化原理的守护神，唯有通过它才能真正在外观中获得解脱；相反，在酒神神秘的欢呼下，个体化的魅力烟消云散，通向存在之母、万物核心的道路敞开了。这种巨大的对立，象一条鸿沟分隔作为日神艺术的造型艺术与作为酒神艺术的音乐，在伟大思想家中只有一人对之了如指掌，以致他无需希腊神话的指导，就看出音乐与其他一切艺术有着不同的性质和起源，因为其他一切艺术是现象的摹本，而音乐却是意志本身的直接写照，所以它体现的**不是世界的任何物理性质，而是其形而上性质**，不是任何现象而是自在之物。（叔本华：《作为意志和表象的世界》第一卷。）由于这个全部美学中最重要的见解，才开始有严格意义上的美学。理查德·瓦格纳承认这一见解是永恒真理，他在《贝多芬论》中主张，音乐的评价应当遵循与一切造型艺术完全不同的审美原则，根本不能用美这个范畴来衡量音乐。但是，有一种错误的美学，依据迷途变质的艺术，习惯于那个仅仅适用于形象世界的美的概念，要求音乐产生与造型艺术作品相同的效果，即唤起**对美的形式的快感**。由于认识到那一巨大的对立，我有了一种强烈的冲动，要进一步探索希腊悲剧的本质，从而最深刻地揭示希腊的创造精神。因为我现在才自信掌握了诀窍，可以超出我们的流行美学的套语之外，亲自领悟到悲剧的原初问题。我借此能够以一种如此与众不同的眼光观察希腊，使我不禁觉得，我们如此自命不凡的古典希腊研究至今大抵只知道欣赏一些浮光掠影的和皮毛的东西。

我们不妨用下述问题来触及这个原初问题：日神和酒神这

两种分离的艺术力量一旦同时发生作用，会产生怎样的审美效果？或者更简短地说，音乐对于形象和概念的关系如何？——正是在这一点上，瓦格纳称赞叔本华的阐述具有不可超越的清晰性和透彻性。叔本华在《作为意志和表象的世界》第一卷里对这个问题谈得最详细，我在这里全文转引如下：

"根据这一切，我们可以把现象界或自然界与音乐看作同一东西的两种不同表现，因此这同一东西是两者类似的唯一中介，必须认识它，以便了解两者的类似。所以，如果把音乐看作世界的表现，那么它是一种最高水平的普遍语言，甚至于它与概念普遍性的关系，大致相当于概念普遍性与个别事物的关系。但是，它的普遍性绝非抽象概念的那种空洞的普遍性，而全然是另一种普遍性，带有人所共知的和一目了然的明确性。在这一点上，它和几何图形以及数字相象，后两者是一切可能的经验对象的普遍形式，先验地(apriori)适用于一切对象，可是具有并非抽象的、而是直观的和人所共知的确定性。意志的一切可能的追求、激动和表示，人的全部内心历程，理性把它们划入情感这个宽泛的反面概念之中，它们可以用无数可能的旋律表现出来，但这种表现总是具有无质料的纯粹形式的普遍性，总是按照自在之物而不是按照现象，俨然是现象的无形体的内在灵魂。音乐与万物真谛的这种紧密关系也可以使下列现象得到说明：对任何一种场景、情节、事件、环境配以适当的音乐，这音乐就好象在向我们倾诉它们隐秘的含义，在这方面作出最正确最清楚的解说；同样，完全沉醉于一部交响曲的印象的人，他仿佛看到人生和世界种种可能的事件在眼前越过，然而他仔细一想，却又指不出乐曲与他眼前浮现的事物之间有何相似之处。因为前面说过，音乐不同于其他一切艺术，它不是现象的摹本，或者更确切

地说，不是意志的相应客体化，而是意志本身的直接写照，所以它体现的不是世界的任何物理性质而是其形而上性质，不是任何现象而是自在之物。因此，可以把世界称作具体化的音乐，正如把它称作具体化的意志一样。由此也就说明了，为什么音乐能够使现实生活和现实世界的每一画面甚至每一场景立刻意味深长地显现出来。当然，音乐的旋律与有关现象的内在精神愈相似，就愈是如此。以此为基础，人们可以配上音乐使诗成为歌，使直观的表演成为剧，或者使两者成为歌剧。人生的这种个别画面，配上音乐的普遍语言，它们与这种语言的结合或符合不是绝对的；相反，两者的关系不过是信手拈来的一个例子同一个普遍概念的关系。它们在现实的确定性中所描述的，正是音乐在纯粹形式的普遍性中所表达的那同一个东西。因为旋律在某种程度上有如普遍概念，乃是现实的抽象。现实，即个别事物的世界，既向概念的普遍性、也向旋律的普遍性提供了直观的东西，特殊和个别的东西，单个的实例。不过，这两种普遍性在某种意义上是彼此对立的；概念只包含原来从直观中抽象出来的形式，犹如从事物剥下的外壳，因而确实是一种抽象；相反，音乐却提供了先于一切形象的至深内核，或者说，事物的心灵。这一关系用经院哲学家的术语来表达恰到好处，即所谓：概念是后于事物的普遍性(universalia post rem)，音乐提供先于事物的普遍性(universalia ante rem)，而现实则是事物之中的普遍性(universalia in re)。——然而，一般来说，乐曲与直观表演之间之所以可能发生联系，如上所述，是因为两者只是世界同一内在本质的完全不同的表现。如果在具体场合实际存在着这样的联系，即作曲家懂得用音乐的普遍语言来表达那构成事件之核心的意志冲动，那么，歌的旋律、歌剧的音乐就会富于表现力。不过，

作曲家所发现的两者之间的相似必须出自对世界本质的直接认识，他的理性并不意识到，而不可凭借概念自觉地故意地作间接模仿。否则，音乐就不是表现内在本质即意志，而只是不合格地模仿意志的现象，如同一切专事模仿的音乐之所为。"

这样，根据叔本华的学说，我们把音乐直接理解为意志的语言，感到我们的想象力被激发起来，去塑造那向我们倾诉着的、看不见的、却又生动激荡的精神世界，用一个相似的实例把它体现出来。另一方面，在一种真正相符的音乐的作用下，形象和概念有了更深长的意味。所以，酒神艺术往往对日神的艺术能力施加双重影响：音乐首先引起对酒神普遍性的**譬喻性直观**，然后又使譬喻性形象显示出**最深长的意味**。从这些自明的、但未经深究便不可达到的事实中，我推测音乐具有产生**神话**即最意味深长的例证的能力，尤其是产生**悲剧**神话的能力。神话在譬喻中谈论酒神认识。关于抒情诗人的现象，我已经叙述过：音乐在抒情诗人身上如何力求用日神形象来表现它的本质。现在我们设想一下，音乐在其登峰造极之时必定竭力达到最高度的形象化，那么，我们必须认为，它很可能为它固有的酒神智慧找到象征表现。可是，除了悲剧，一般来说，除了**悲剧性**这个概念，我们还能到别的什么地方去找这种表现呢？

从通常依据外观和美的单一范畴来理解的艺术之本质，是不能真正推导出悲剧性的。只有从音乐精神出发，我们才能理解对于个体毁灭所生的快感。因为通过个体毁灭的单个事例，我们只是领悟了酒神艺术的永恒现象，这种艺术表现了那似乎隐藏在个体化原理背后的全能的意志，那在一切现象之彼岸的历万劫而长存的永恒生命。对于悲剧性所生的形而上快感，乃是本能的无意识的酒神智慧向形象世界的一种移置。悲剧主

角，这意志的最高现象，为了我们的快感而遭否定，因为他毕竟只是现象，他的毁灭丝毫无损于意志的永恒生命。悲剧如此疾呼："我们信仰永恒生命。"音乐便是这永恒生命的直接理念。造型艺术有完全不同的目的：在这里，日神通过颂扬**现象的永恒**来克服个体的苦难，在这里，美战胜了生命固有的苦恼，在某种意义上痛苦已从自然的面容上消失。在酒神艺术及其悲剧象征中，同一个自然却以真诚坦率的声音向我们喊道："象我一样吧！在万象变幻中，做永远创造、永远生气勃勃、永远热爱现象之变化的始母！"

17

酒神艺术也要使我们相信生存的永恒乐趣，不过我们不应在现象之中，而应在现象背后，寻找这种乐趣。我们应当认识到，存在的一切必须准备着异常痛苦的衰亡，我们被迫正视个体生存的恐怖——但是终究用不着吓瘫，一种形而上的慰藉使我们暂时逃脱世态变迁的纷扰。我们在短促的瞬间真的成为原始生灵本身，感觉到它的不可遏止的生存欲望和生存快乐。现在我们觉得，既然无数竞相生存的生命形态如此过剩，世界意志如此过分多产，斗争、痛苦、现象的毁灭就是不可避免的。正当我们仿佛与原始的生存狂喜合为一体，正当我们在酒神陶醉中期待这种喜悦长驻不衰，在同一瞬间，我们会被痛苦的利刺刺中。纵使有恐惧和怜悯之情，我们仍是幸运的生者，不是作为个体，而是众生**一体**，我们与它的生殖欢乐紧密相连。

现在，希腊悲剧的发生史异常明确地告诉我们，希腊的悲剧艺术作品确实是从音乐精神中诞生出来的。我们相信，由于这一思想，歌队如此可惊的原本意义第一次显得合理了。但是，我

们同时必须承认，希腊诗人们，更不必说希腊哲学家们，从未明确透彻地把握前面提到的悲剧神话的意义。希腊诗人们的主角，他们的言谈似乎比他们的行为更加肤浅，神话在他们所说的话中根本得不到相应的体现。剧情的结构和直观的形象，比起诗人自己用台词和概念所能把握的，显示了更深刻的智慧。在莎士比亚那里可以看到同样的情形，例如，在相似的意义上，他的哈姆雷特说话比行动肤浅，所以不能从台词，只能通过深入直观和通观全剧，才能领悟早先我提到过的那种哈姆雷特教训。至于希腊悲剧，我们现在当然只能读到剧本，我甚至指出，神话与台词之间的不一致很容易迷惑我们，使我们以为它比它本来的样子浅薄无聊，因而又假定它的效果比古人所陈述的肤浅。因为我们很容易忘记，达到神话的最高精神化和理想化境界，诗人用言词难以企及，他作为创造的音乐家却随时可以做到！我们当然要通过深入的学术研究来重建音乐效果的优势，以求稍许感受到真正的悲剧所固有的那种无与伦比的慰藉。但是，除非我们本是希腊人，我们才能照本来的样子感受这种音乐优势。相反，即使是全盛时期的希腊音乐，比之我们喜闻乐见的丰富得多的现代音乐，我们听起来也只是象年轻的音乐天才怀着羞怯的信心试唱的歌曲。正如埃及祭司们所说的，希腊人永远是孩子。他们在悲剧艺术方面也是孩子，不知道他们亲手制造和毁坏了一种多么高贵的玩具。

音乐精神追求形象和神话的体现，从最早的抒情诗直到阿提卡悲剧，这种追求不断增强，刚刚达到高潮，便突然中断，似乎从希腊艺术的表层消失了。然而，从这种追求中产生的酒神世界观在秘仪中保存了下来，尽管形质俱变，却依然吸引着严肃的天性。它会不会总有一天重又作为艺术从它神秘的深渊中升起

来呢？

这里我们要弄清一个问题：悲剧因之夭折的那种反对力量，是否在任何时代都强大得足以阻止悲剧和悲剧世界观在艺术上的复苏？如果说古老悲剧被辩证的知识冲动和科学乐观主义冲动挤出了它的轨道，那么，从这一事实可以推知，在理论世界观与悲剧世界观之间存在着永恒的斗争。只有当科学精神被引导到了它的界限，它所自命的普遍有效性被这界限证明业已破产，然后才能指望悲剧的再生。我们按照早先约定的意义，用**从事音乐的苏格拉底**来象征这种悲剧的文化形式。与此相反，我把科学精神理解为最早显现于苏格拉底人格之中的那种对于自然界之可以追根究底和知识之普遍造福能力的信念。

只要想一想这匆匆向前趱程的科学精神的直接后果，我们就立刻宛如亲眼看到，**神话**如何被它毁灭，由于神话的毁灭，诗如何被逐出理想故土，从此无家可归。只要我们认为音乐理应具备从自身再生出神话的能力，那么，我们就会发现科学精神走在反对音乐这种创造神话的能力的道路上。这一点见之于**新阿提卡颂歌**的发展之中，它的音乐不再表现内在本质和意志，而只是以概念为中介进行模仿，不合格地再现现象。真正的音乐天性厌弃这种已经变质的音乐，就象厌弃苏格拉底毁灭艺术的倾向一样。阿里斯托芬的可靠直觉的确有道理，他对苏格拉底本人、欧里庇得斯的悲剧和新颂歌诗人怀有同样的厌恶之情，在所有这三种现象中发现了一种衰退文化的标记。这种新颂歌以亵渎的方式把音乐变为现象的摹拟肖象，例如摹拟一场战役，一次海洋风暴，因此当然完全剥夺了音乐创造神话的能力。如果音乐只是迫使我们去寻找人生和自然的一个事件与音乐的某种节奏形态或特定音响之间的表面相似之处，试图借此来唤起我们

的快感，如果我们的理智必须满足于认识这种相似之处，那么，我们就陷入了无法感受神话的心境。因为神话想要作为一个个别例证，使那指向无限的普遍性和真理可以被直观地感受到。真正的酒神音乐犹如世界意志的这样一面普遍镜子置于我们之前，每个直观事件折射在镜中，我们感到它立即扩展成了永恒真理的映象。相反，这种直观事件进入新颂歌的音响画面之中，就会立刻失去任何神话品格，于是音乐变成了现象的粗劣摹本，因而远比现象本身贫乏。由于这种贫乏，它还在我们的感觉中贬低了现象本身，以致现在，譬如说，如此用音乐摹拟的战役就仅止于行进的嘈杂声、军号声之类，而我们的想象力就被束缚在这些浅薄东西上了。所以，音响图画在任何方面都同真正音乐的创造神话的能力相对立，它使现象比现象的本来面目更贫乏；而酒神音乐却丰富了个别现象，使之扩展为世界映象。非酒神精神取得了重大胜利，它通过新颂歌的发展而使音乐与自身疏远，把音乐降为现象的奴隶。在更高的意义上，应当说欧里庇得斯具有一种彻头彻尾非音乐的素质，正是因为这个原因，他是新颂歌音乐的热烈追随者，以一个强盗的慷慨使用着这种音乐的全部戏剧效果和手法。

如果我们注意到，自索福克勒斯以来，悲剧中的性格描写和心理刻划在不断增加，我们就从另一个方面看到这种反对神话的非酒神精神的实际力量了。性格不再应该扩展为永恒的典型，相反应该通过人为的细节描写和色调渲染，通过一切线条纤毫毕露，个别地起作用，使观众一般不再感受到神话，而是感受到高度的逼真和艺术家的模仿能力。在这里，我们同样也发现现象对于普遍性的胜利，发现对于几乎是个别解剖标本的喜好，我们业已呼吸到一个理论世界的气息，在那个世界里，科

学认识高于对世界法则的艺术反映。刻划性格的运动进展神速：索福克勒斯还是在描绘完整的性格，并运用神话使之巧妙地展现；欧里庇得斯已经仅仅描绘激情袭来时表现出的重大性格特征；而在新阿提卡喜剧里，就只有一种表情的面具，不厌其烦地重复出现轻率的老人，受骗的拉皮条者，狡狯的家奴。音乐创造神话的精神如今安在？如今残存的音乐不是兴奋的音乐，便是回忆的音乐，也就是说，不是刺激疲惫麻木的神经的兴奋剂，便是音响图画。至于前者，几乎同所配的歌词毫不相干。在欧里庇得斯那里，当他的主角或歌队一开始唱歌，事情就已经进行得相当轻佻，他的肆无忌惮的后继者们更会弄到一个什么地步呢？

然而，把新的非酒神精神表现得淋漓尽致的是新戏剧的结局。在旧悲剧中，对于结局总可以感觉到那种形而上的慰藉，舍此便根本无从解释悲剧快感。在《俄狄浦斯在科罗诺斯》一剧中，也许最纯净地回响着来自彼岸的和解之音。现在，音乐的创造精神既已从悲剧中消失，严格地说，悲剧已经死去，因为人们现在还能从何处吸取那种形而上的慰藉呢？于是，人们就寻求悲剧冲突的世俗解决，主角在受尽命运的折磨之后，终于大团圆或宠荣加身，得到了好报。悲剧英雄变成了格斗士，在他受尽摧残遍体鳞伤之后，偶而也恩赐他自由。神机妙算（deus ex machina）取代了形而上的慰藉。我不想说，酒神世界观被一拥而入的非酒神精神彻底粉碎了。我们只知道，它必定逃出了艺术领域，仿佛潜入黑社会，蜕化为秘仪崇拜。但是，在希腊民族广大地区表面，非酒神精神的瘴气弥漫，并以“希腊的乐天”的形式出现，前面已经谈到过，这种乐天是一种衰老得不再生产的生存欲望。它同古希腊人的美好的“素朴”相对立，按照既有的特征，后

者应当被理解为从黑暗深渊里长出的日神文化的花朵，希腊意志借美的反映而取得的对于痛苦和痛苦的智慧的胜利。另一种“希腊的乐天”即亚历山德里亚的乐天的最高贵形式，是理论家的乐天，它显示了我刚才从非酒神精神推断出的那些特征：它反对酒神智慧和艺术；它竭力取消神话；它用一种世俗的调和，甚至用一种特别的神机妙算，即机关和熔炉之神，也即被认识和应用来为高度利己主义服务的自然精神力量，来取代形而上的慰藉；它相信知识能改造世界，科学能指导人生，事实上真的把个人引诱到可以解决的任务这个最狭窄的范围内，在其中他兴高采烈地对人生说：“我要你，你值得结识一番。”

18

这是一种永恒的现象：贪婪的意志总是能找到一种手段，凭借笼罩万物的幻象，把它的造物拘留在人生中，迫使他们生存下去。一种人被苏格拉底式的求知欲束缚住，妄想知识可以治愈生存的永恒创伤；另一种人被眼前飘展的诱人的艺术美之幻幕包围住；第三种人求助于形而上的慰藉，相信永恒生命在现象的旋涡下川流不息，他们借此对意志随时准备好的更普遍甚至更有力的幻象保持沉默。一般来说，幻象的这三个等级只属于天赋较高的人，他们怀着深深的厌恶感觉到生存的重负，于是挑选一种兴奋剂来使自己忘掉这厌恶。我们所谓文化的一切，就是由这些兴奋剂组成的。按照调配的比例，就主要地是**苏格拉底**文化，或**艺术**文化，或**悲剧**文化。如果乐意相信历史的例证，也可以说是亚历山德里亚文化，或希腊文化，或印度（婆罗门）文化。

我们整个现代世界被困在亚历山德里亚文化的网中，把具

备最高知识能力、为科学效劳的**理论家**视为理想，其原型和始祖便是苏格拉底。我们的一切教育方法究其根源都以这一理想为目的，其余种种生活只能艰难地偶而露头，仿佛是一些不合本意的生活。可怕的是，长期以来，有教养人士只能以学者的面目出现；甚至我们的诗艺也必须从博学的模仿中衍生出来，而在韵律的主要效果中，我们看到我们的诗体出自人为的试验，运用一种非本土的十足博学的语言。在真正的希腊人看来，本可理解的现代文化人**浮士德**必定显得多么不可理解，他不知餍足地攻克一切学术，为了求知欲而献身魔术和魔鬼。我们只要把他放在苏格拉底旁边加以比较，就可知道，现代人已经开始预感到那种苏格拉底式的求知欲的界限，因而在茫茫知识海洋上渴望登岸。歌德有一次对爱克尔曼提到拿破仑时说："是的，我的好朋友，还有一种事业的创造力。"他这是在用优雅质朴的方式提醒我们，对于现代人来说，非理论家是某种可疑可惊的东西，以致非得有歌德的智慧，才能理解、毋宁说原谅如此陌生的一种生存方式。

现在不要再回避这种苏格拉底文化究竟葫芦里卖的什么药了！想入非非的乐观主义！现在，倘若这种乐观主义的果实已经成熟；倘若这种文化已经使整个社会直至于最低层腐败，社会因沸腾的欲望而惶惶不可终日；倘若对于一切人的尘世幸福的信念，对于普及知识文化的可能性的信念，渐渐转变为急切追求亚历山德里亚尘世幸福，并乞灵于欧里庇得斯的神机妙算，我们就不必再大惊小怪了！应当看到，亚历山德里亚文化必须有一个奴隶等级，才能长久存在。于是，它却以它的乐观主义人生观否认这样一个等级的必要性，因而，一旦它所谓"人的尊严"、"工作的尊严"之类蛊惑人心和镇定人心的漂亮话失去效力，它就会逐渐走向可怕的毁灭。没有比一个野蛮的奴隶等级更可怕的了，这个

等级已经觉悟到自己的生活是一种不公正，准备不但为自己、而且为世世代代复仇。面对如此急风狂飚，谁还敢从我们苍白疲惫的宗教寻求心灵的安宁？这宗教在根基上已经变质为学术迷信，以致神话，一切宗教的这个必要前提，到处都已经瘫痪，乐观主义精神甚至在神话领域也取得了统治，我们刚才已经指出这种精神是毁坏我们社会的病菌。

潜伏在理论文化怀抱中的灾祸已经逐渐开始使现代人感到焦虑，他们不安地从经验宝库中翻寻避祸的方法，然而并无信心。因此，他们开始预感到了自己的结局。当此之时，一些天性广瀚伟大的人物竭精殚虑地试图运用科学自身的工具，来说明认识的界限和有条件性，从而坚决否认科学普遍有效和充当普遍目的的要求。由于这种证明，那种自命凭借因果律便能穷究事物至深本质的想法才第一次被看作一种妄想。康德和叔本华的非凡勇气和智慧取得了最艰难的胜利，战胜了隐藏在逻辑本质中、作为现代文化之根基的乐观主义。当这种乐观主义依靠在它看来毋庸置疑的永恒真理（aeternae veritates），相信一切宇宙之谜均可认识和穷究，并且把空间、时间和因果关系视作普遍有效的绝对规律的时候，康德揭示了这些范畴的功用如何仅仅在于把纯粹的现象，即摩耶的作品，提高为唯一和最高的实在，以之取代事物至深的真正本质，而对于这种本质的真正认识是不可能借此达到的；也就是说，按照叔本华的表述，只是使梦者更加沉睡罢了(《作为意志和表象的世界》第一卷)。一种文化随着这种认识应运而生，我斗胆称之为悲剧文化。这种文化最重要的标志是，智慧取代科学成为最高目的，它不受科学的引诱干扰，以坚定的目光凝视世界的完整图景，以亲切的爱意努力把世界的永恒痛苦当作自己的痛苦来把握。我们想象一下，这成长

着的一代，具有如此大无畏的目光，怀抱如此雄心壮志；我们想象一下，这些屠龙之士，迈着坚定的步伐，洋溢着豪迈的冒险精神，鄙弃那种乐观主义的全部虚弱教条，但求在整体和完满中"勇敢地生活"，——那么，这种文化的悲剧人物，当他进行自我教育以变得严肃和畏惧之时，岂非必定渴望一种新的艺术，形而上慰藉的艺术，渴望悲剧，如同渴望属于他的海伦一样吗？他岂非必定要和浮士德一同喊道：

我岂不要凭眷恋的痴情，

带给人生那唯一的艳影？

然而，一旦苏格拉底文化受到来自两个方面的震撼，只能以颤抖的双手去扶住它的绝对真理的笏杖，开始害怕它逐渐预感到了的自己的结论，随后自己也不再以从前那种天真的信心相信它的根据的永远有效了。这时呈现一幕多么悲惨的场面：它的思想不断跳着舞，痴恋地扑向新的艳影，想去拥抱她们，然后又惊恐万状地突然甩开她们，就象靡菲斯托突然甩开那些诱惑的蛇妖一样。人们往往把"断裂"说成是现代文化的原始苦恼，这确实是"断裂"的征兆：理论家面对自己的结论惊慌失措，不敢再信赖生存的可怕冰河，他惴惴不安地在岸上颠颠徜徉。他心灰意冷，百事无心，全然不想涉足事物天然的残酷。事到如今，乐观主义观点已经使他变得弱不禁风了。而且他感到，一种以科学原则为基础的文化，一旦它开始变成非逻辑的，也就是说，一旦它开始逃避自己的结论，必将如何走向毁灭。现代艺术暴露了这种普遍的贫困：人们徒劳地模仿一切伟大创造的时代和天才，徒劳地搜集全部"世界文学"放在现代人周围以安慰他，把他置于历代艺术风格和艺术家中间，使他得以象亚当给动物命名一样给他们命名；可是，他仍然是一个永远的饥饿者，一个

心力交瘁的"批评家"，一个亚历山德里亚式人物，一个骨子里的图书管理员和校对员，可怜被书上尘埃和印刷错误弄得失明。

19

要一针见血地说明这种苏格拉底文化的本质，莫若称之为**歌剧文化**。因为在这一领域里，这种文化格外天真地说明了它的意愿和见解。如果我们把歌剧产生及其发展的事实同日神与酒神的永恒真理加以对比，我们将为之惊讶。我首先想起抒情调(stilo rappresentativo)和吟诵调的产生。这样一种极其肤浅而不知虔敬的歌剧音乐，竟然会被一个时代如醉如狂地接受和爱护，仿佛它是一切真正音乐的复活，而这个时代刚刚还兴起了帕莱斯特里那① 崇高神圣得不可形容的音乐，这能让人相信吗？另一方面，谁又会把如此迅速蔓延的歌剧癖好，仅仅归咎于那些佛罗伦萨沙龙的寻欢作乐及其剧坛歌手的虚荣心呢？在同一时代，甚至在同一民族，在整个基督教中世纪所信赖的帕莱斯特里那和声的拱形建筑一旁，爆发了对于半音乐的说话的热情，这种现象，我只能用吟诵调本质中所包含的**非艺术倾向**来说明。

歌手与其说在唱歌，不如说在说话，他还用半歌唱来强化词的感情色彩，通过这些办法，他迎合了那些想听清歌词的听众。由于强化了感情色彩，他使词义的理解变得容易，并且克服了尚存的这一半音乐。现在威胁着他的真正危险是，他一旦不合时机地偏重音乐，说话的感情色彩和吐词的清晰性就势必丧失。可是，另一方面，他又时时感到一种冲动，要发泄一下音乐爱好，要露一手亮亮他的歌喉。于是"诗人"来帮助他了，"诗人"懂得向

---

① 帕莱斯特里那(1525—1594)，意大利音乐家，十六世纪复调音乐大师。

他提供足够的机会，来使用抒情的感叹词，反复吟哦某些词和警句，等等。在这些场合，歌手现在处于纯粹音乐因素之中，不必返顾词义，可以高枕无忧了。慷慨激昂的半唱的说话与作为抒情调之特色的全唱的感叹互相交替，时而诉诸听众的理解和想象，时而诉诸听众的音乐本能，如此迅速变换，劳神费力，是完全不自然的，同样也是与酒神和日神的艺术冲动根本抵触的，所以必须推断吟诵调的起源是在一切艺术本能之外。根据这一论述，可以把吟诵调定义为史诗朗诵与抒情诗朗诵的混合，当然绝不是内在的稳定的混合，因为这对于如此迥异的事物来说乃是不可能达到的，而是最外在的镶嵌式的粘合，在自然界和经验领域是找不到类似样本的。**然而这不是吟诵调发明者的意见**，他们以及他们的时代宁肯相信，抒情调解开了古代音乐之谜，俄耳甫斯、安菲翁[①]乃至希腊悲剧的巨大影响只能从中得到解释。新风格被看作最感人的音乐、古希腊音乐的复苏。按照民间流传的看法，荷马世界是**原始世界**，据此人们诚然可以耽于梦想，以为现在重又进入人类发源的乐土，在那里音乐也必定无比地纯粹、有力和贞洁，诗人在他们的牧歌中如此动人地描述了那里的生活。这里，我们看到了歌剧这个真正现代艺术品种的最深刻的成因，一种强烈需要索求一种艺术，但这是非审美类型的需要，即对牧歌生活的向往，对原始人的艺术的、美好的生活方式的信念。咏诵调被看作重见天日的原始人的语言；歌剧被看作重新发现的牧歌式或史诗式美好生灵的故土，这些美好生灵一举一动都遵从其自然的艺术冲动，一言一语都至少要唱点什么，以便感情稍有激动，就能立刻引吭高歌。我们现在对于下述情况

① 俄耳甫斯，希腊神话中的歌手，音乐和作诗法的发明者。安菲翁，希腊神话中演奏竖琴的圣手。

是十分淡漠了：当时的人文主义者用这种新造的乐土艺术家形象，来反对教会关于人生来堕落无用的旧观念。因此，歌剧可以被理解为美好人们的反对派信条，但同时它也提供了一种对付悲观主义的抚慰手段，在万象摇摇欲坠之际，当时一班严肃思考的人士正倾心于这种悲观主义。我们只要知道这一点就够了：这种新的艺术形式的真正魅力和根源在于满足一种完全非审美的需要，在于对人本身的乐观主义的礼赞，在于把原始人看作天性美好的艺术型的人。歌剧的这一原则已经逐渐转变为一种咄咄逼人的要求，面对当代社会主义运动，我们不能再对它充耳不闻了。“美好的原始人”要求他的权利：好一个乐土的前景！

此外，我要提出一个同样明显的证据，以证明我的这个观点：歌剧和现代亚历山德里亚文化是建立在同一原则上面的。歌剧是理论家、外行批评家的产儿，而不是艺术家的产儿。这乃是全部艺术史上最可惊的一件事。绝无音乐素质的听众要求首先必须听懂歌词，所以，据说只有发现了随便哪一种唱法，其中歌词支配着对位，就象主人支配着仆人一样，这时才能期望声响艺术再生。因为据说歌词比伴奏的和声高贵的程度，恰等于灵魂比肉体高贵的程度。歌剧产生时，就是遵照这种不懂音乐的粗野的外行之见，把音乐、形象和语言一锅煮。按照这种美学的精神，在佛罗伦萨上流社会外行圈子里，由那里受庇护的诗人和歌手开始了最早的试验。艺术上的低能儿替自己制造一种艺术，正因为他天生没有艺术气质。由于他不能领悟音乐的酒神深度，他的音乐趣味就转变成了抒情调中理智所支配的渲染激情的绮声曼语，和对唱歌技巧的嗜好。由于他没有能力看见幻象，他就强迫机械师和布景画家为他效劳。由于他不能把握艺术家的真正特性，他就按照自己的趣味幻想出“艺术型的原始人”，即那种

一激动就唱歌和说着韵文的人。他梦想自己生活在一个激情足以产生歌与诗的时代，仿佛激情真的创造过什么艺术品似的。歌剧的前提是关于艺术过程的一种错误信念，而且是那种牧歌式信念，以为每个感受着的人事实上就是艺术家。就这种信念而言，歌剧是艺术中外行趣味的表现，这种趣味带着理论家那种打哈哈的乐观主义向艺术发号司令。

如果我们想用一个概念把上述对歌剧的产生发生过重要作用的两个观念统一起来，那么，我们只需要谈一谈**歌剧的牧歌倾向**就可以了。在这方面，我们不妨只使用席勒的表述和说明。席勒说："自然和理想，或者是哀伤的对象，倘若前者被描述为已经失去的，后者被描述为尚未达到的；或者是快乐的对象，倘若它们被当作实在的东西呈现在眼前。第一种情况提供狭义的哀歌，第二种情况提供广义的牧歌。"在这里，可以立刻注意到歌剧产生时那两种观念的共同特征，就是在它们之中，理想并非被感受为未达到的，自然也并非被感受为已失去的。照这种感受，人类有过一个原始时代，当时人接近自然的心灵，并且在这自然状态中同时达到了人类的理想，享受着天伦之乐和艺术生活。据说我们大家都是这些完美的原始人的后裔，甚至我们还是他们忠实的肖象，我们只要从自己身上抛掉一些东西，就可以重新辨认出自己就是这些原始人，一切都取决于自愿放弃过多的学问和过多的文化。文艺复兴时代有教养的人士用歌剧模仿希腊悲剧，借此把自己引回到这样一种自然与理想的谐调状态，引回到牧歌的现实。他利用希腊悲剧，就象但丁利用维琪尔给自己引路以到达天堂之门一样，而他从这里又独自继续前进；从模仿希腊最高艺术形式走向"万物的复归"，走向仿造人类原始艺术世界。在理论文化的怀抱中，这种大胆的追求有着何等充满信心的善意！

——这种情况只能用下述令人欣慰的信念来解释："人本身"是永远德行高超的歌剧主角，永远吹笛放歌的牧童，他最后必定又重获自己的本性，如果他间或真的一时失去了本性，那也只是从苏格拉底世界观的深渊里象甜蜜诱人的妖雾一样升起的那种乐观主义的结果。

所以，在歌剧的面貌上绝无那种千古之恨的哀歌式悲痛，倒是显出永远重获的欢欣，牧歌生活的悠闲自得，这种生活至少可以在每一瞬间被想象为实在的。也许有时会豁然悟到，这种假想的现实无非是幻想的无谓游戏，若能以真实自然的可怕严肃来衡量，以原始人类的本来面目来比较，谁都必定厌恶地喊道：滚开吧，幻影！尽管如此，倘若以为只要一声大喊，就能象赶走幻影一样，把歌剧这种玩艺儿赶走，那就错了。谁想消灭歌剧，谁就必须同亚历山德里亚的乐天精神作斗争，在歌剧中，这种精神如此天真地谈论它所宠爱的观念，甚至歌剧就是它所固有的艺术形式。可是，这样一种艺术形式，它的根源根本不在审美领域之中，毋宁说它是从半道德领域潜入艺术领域的，于是只会到处隐瞒它的混合血统，我们能够期望它对艺术本身发生什么作用呢？这种寄生的歌剧倘不从真正的艺术汲取营养，又何以为生呢？岂非可以推断，在它的牧歌式的诱惑下，在它的亚历山德里亚式的谄媚下，艺术最高的、可以真正严肃地指出的使命——使眼睛不去注视黑夜的恐怖，用外观的灵药拯救主体于意志冲动的痉挛——就要蜕变为一种空洞涣散的娱乐倾向了吗？在这样一种风格混合中，有什么东西是得自酒神和日神的永恒真理的呢？我在分析抒情调的实质时已经描述过这种风格之混合：在抒情调里，音乐被视为奴婢，歌词被视为主人，音乐被比作肉体，歌词被比作灵魂；最好的情形不过是把音响图画当作最高目的，

如同从前新阿提卡颂歌那样；音乐已经背离它作为酒神式世界明镜的真正光荣，只能作为现象的奴隶，模仿现象的形式特征，靠玩弄线条和比例激起浅薄的快感。仔细观察，可知歌剧对于音乐的这种灾难性影响，直接伴随着现代音乐的全部发展过程。潜伏在歌剧起源和歌剧所体现的文化之中的乐观主义，以可怕的速度解除了音乐、酒神式世界使命，强加给它形式游戏和娱乐的性质。也许，只有埃斯库罗斯的悲剧英雄之变化为亚历山德里亚乐天人物，方可与这一转变相比拟。

然而，当我们在上述例证里，公正地把酒神精神的消失，同希腊人最触目惊心的、但至今尚未阐明的转变和退化联系起来时，倘若最可靠的征兆向我们担保**相反的过程**，担保在我们当代世界中**酒神精神正逐渐苏醒**，我们心中将升起怎样的希望呵！赫拉克勒斯的神力不可能永远甘愿伺候翁珐梨女王[1]，消耗在安乐窝里。一种力量已经从德国精神的酒神根基中兴起，它与苏格拉底文化的原始前提毫无共同之处，既不能由之说明，也不能由之辩护，反而被这种文化目为洪水猛兽和异端怪物，这就是**德国音乐**，我们主要是指它的从巴赫到贝多芬、从贝多芬到瓦格纳的伟大光辉历程。当今有认识癖好的苏格拉底主义，即使在最顺利的情况下，又能用什么办法来对付这个升自无底深渊的魔鬼呢？无论从歌剧旋律花里胡哨的乐谱里，还是凭赋格曲和对位法的算盘，都找不到一个咒语，念上三遍就可以使这魔鬼就范招供。这是怎样一幕戏啊：今日的美学家们，手持他们专用的“美”之捕网，扑打和捕捉眼前那些以不可思议的活力嬉游着的音乐天才，其实这个运动是既不能以永恒美、也不能以崇高来判断的。当这

① 翁珐梨，希腊神话中吕狄亚的女王，大力士赫拉克勒斯曾被罚去给她当奴隶。

些音乐保护人喋喋不休地喊着"美呵！美呵！"的时候，我们不妨在近处亲眼看一看，他们是否象在美的怀抱里养育的自然宠儿，抑或他们是否只是在为自己的粗俗寻觅一件骗人的外衣，为自己感情的贫乏寻觅一个审美的借口。在这里我想到奥托·扬(Otto Jahn)可以做例子。但是，面对德国音乐，这个伪善的骗子最好小心一点，因为在我们的全部文化中，音乐正是唯一纯粹的精神净化之火，根据以弗所伟大的赫拉克利特的学说，万物均在往复循环中由火产生，向火复归。我们今日称作文化、教育、文明的一切，总有一天要带到公正的法官酒神面前。

我们再来回忆一下，出自同一源头的**德国哲学**精神，靠了康德和叔本华，如何造成一种可能，通过证明科学苏格拉底主义的界限，来摧毁它的洋洋自得的生活乐趣；又如何通过这一证明，引出了一种无限深刻和严肃的伦理观和艺术观，它可以直接命名为**酒神智慧**。德国音乐和德国哲学的统一，这奥妙除了向我们指出一种唯有从希腊先例约略领悟其内容的新生活方式，又指出了什么呢？因为对于站在两种不同生活方式的分界线上的我们来说，希腊楷模还保持着无可估量的价值，一切转变和斗争也在其中显现为经典的富有启示的形式。不过，我们好象是按照**相反的**顺序经历着类似于希腊人的各重大主要时代，例如，现在似乎是在从亚历山德里亚时代倒退到悲剧时代。同时，我们还感到，在外来入侵势力迫使德国精神长期在一种绝望的野蛮形式中生存，经受他们的形式的奴役之后，悲剧时代的诞生似乎仅意味着德国精神返回自身，幸运地重新发现自身。现在，在它归乡之后，终于可以在一切民族面前高视阔步，无须罗马文明的牵领，向着它生命的源头走去了。它只须善于坚定地向一个民族即希腊人学习，一般来说，能够向希腊人学习，本身就是一

种崇高的荣誉和出众的优越了。今日我们正经历着悲剧的再生，危险在于既不知道它来自何处，也不明白它去向何方，我们还有什么时候比今日更需要这些最高明的导师呢？

20

但愿有一天，一位铁面无私的法官将作出判断：迄今为止，在哪个时代，在哪些人身上，德国精神最努力地向希腊人学习。如果我们有充分的信心认为，这一荣誉理应归于歌德、席勒和温克尔曼的无比高贵的启蒙运动，那么，必须补充指出，从那个时代以来，继启蒙运动的直接影响之后，在同一条路上向文化和希腊人进军的努力却令人不解地日渐衰微了。为了不致根本怀疑德国精神，我们岂不应该从中引出如下结论：在一切关键方面，这些战士同样也未能深入希腊精神的核心，不能在德国文化和希腊文化之间建立持久的情盟？于是，无意中发现这个缺点，也许会使天性真诚的人们感到沮丧，怀疑自己在这样的先驱者之后，在这条文化道路上能否比他们走得更远，最后能否达到目的。所以，我们看到，从那个时代以来，人们在判断希腊人对文化的价值时疑虑重重，混乱不堪。在形形色色学术和非学术营垒里，可以听到一种居高临下的怜悯论调。在别的地方，又说些全无用处的漂亮话，用“希腊的和谐”、“希腊的美”、“希腊的乐天”之类聊以塞责。甚至在理应以努力汲取希腊泉源来俾益德国文化为其光荣的那些团体里，在高等教育机关的教师圈子里，至多也只是学会草率和轻松地用希腊人满足自己，往往至于以怀疑论态度放弃希腊理想，或者全然歪曲一切古典研究的真正目的。在那些圈子里，倘若有谁未在精心校勘古籍或繁琐训诂文字的辛劳生涯中耗尽精力，他也许还想在掌握其他古典的同时“历史地”

掌握希腊古典，但总是按照今日有教养的编史方法，还带着那么一副居高临下的神气。所以，既然高级学术机关的真正文化力量从来不曾象在当代这样低落薄弱，既然"新闻记者"这种被岁月奴役的纸糊奴隶在一切文化问题上都战胜了高级教师，后者只好接受业已常常经历的那种变形，现在也操起记者的语言风格，带着记者的那种"轻松优雅"，象有教养的蝴蝶一样翩翩飞舞，——那么，当代这班有教养人士，目睹那种只能以迄今未被阐明的希腊精神至深根源作类比理解的现象，目睹酒神精神的复苏和悲剧的再生，必将陷于如何痛苦的纷乱呢？从未有过另一个艺术时代，所谓文化与真正的艺术如此疏远和互相嫌恶对立，如同我们当代所目睹的这样。我们明白这样一种羸弱的文化为何仇恨真正的艺术；因为它害怕后者宣判它的末日。可是，整个苏格拉底亚历山德里亚文化类型，既已流于如此纤巧衰弱的极端，如同当代文化这样，它就不应当再苟延残喘了！如果象歌德和席勒这样的英雄尚且不能打开通向希腊魔山的魔门，如果以他们的勇于探索尚且只能止于眷恋遥望，就象歌德的伊菲革涅亚从荒凉的陶里斯①隔洋遥望家乡那样，那么，这些英雄的后辈们又能希望什么呢，除非魔门从迄今为止一切文化努力尚未触及的一个完全不同的方面，突然自动地向他们打开——在悲剧音乐复苏的神秘声响之中。

谁也别想摧毁我们对正在来临的希腊精神复活的信念，因为凭借这信念，我们才有希望用音乐的圣火更新和净化德国精神。否则我们该指望什么东西，在今日文化的凋蔽荒芜之中，能够唤起对未来的任何令人欣慰的期待呢？我们徒然寻觅一颗苗

① 伊菲革涅亚为希腊神话中阿伽门农之女，特洛亚战争前夕，曾被其父献祭，获免后沦落到陶里斯当祭司。

壮的根苗，一角肥沃的土地，但到处是尘埃，沙砾，枯枝，朽木。在这里，一位绝望的孤独者倘要替自己选择一个象征，没有比丢勒（Dürer）所描绘的那个与死神和魔鬼作伴的骑士更合适了，他身披铁甲，目光炯炯，不受他的可怕伴侣干扰，尽管毫无希望，依然独自一人，带着骏马彪犬，踏上恐怖的征途。我们的叔本华就是这样一个丢勒笔下的骑士，他毫无希望，却依然寻求真理。现在找不到他这样的人了。

然而，我们刚才如此阴郁描绘的现代萎靡不振文化的荒漠，一旦接触酒神的魔力，将如何突然变化！一阵狂飚席卷一切衰亡、腐朽、残破、凋零的东西，把它们卷入一股猩红的尘雾，如苍鹰一般把它们带到云霄。我们的目光茫然寻找已经消失的东西，却看到仿佛从金光灿烂的沉没处升起了什么，这样繁茂青翠，这样生气盎然，这样含情脉脉。悲剧端坐在这洋溢的生命、痛苦和快乐之中，在庄严的欢欣之中，谛听一支遥远的忧郁的歌，它歌唱着万有之母，她们的名字是：幻觉，意志，痛苦。——是的，我的朋友，和我一起信仰酒神生活，信仰悲剧的再生吧。苏格拉底式人物的时代已经过去，请你们戴上常春藤花冠，手持酒神节杖，倘若虎豹讨好地躺到你们的膝下，也请你们不要惊讶。现在请大胆做悲剧式人物，因为你们必能得救。你们要伴送酒神游行行列从印度到希腊！准备作艰苦的斗争，但要相信你们的神必将创造奇迹！

21

当我从这种劝谕口吻回到于沉思者相宜的心境时，我要再次强调：只有从希腊人那里才能懂得，悲剧的这种奇迹般的突然苏醒对于一个民族的内在生活基础意味着什么。这个打响波斯

战争的民族是一个悲剧秘仪的民族，在经历这场战争之后，又重新需要悲剧作为不可缺少的复元之药。谁能想象，这个民族许多世代受到酒神灵魔最强烈痉挛的刺激，业已深入骨髓，其后还能同样强烈地流露最单纯的政治情感，最自然的家乡本能，原始的男子战斗乐趣？诚然，凡是酒神冲动如火如荼蔓延之处，总可发现对个体束缚的酒神式摆脱，尤其明显地表现在政治本能日益削弱，直到对政治冷漠乃至敌视。但是，另一方面，建国之神阿波罗又无疑是个体化原理的守护神，没有对于个性的肯定，是不可能有城邦和家乡意识的。引导一个民族摆脱纵欲主义的路只有一条，它通往印度佛教，为了一般能够忍受对于虚无的渴望，它需要那种超越空间、时间和个体的难得的恍惚境界；而这种境界又需要一种哲学，教人通过想象来战胜对俗界的难以形容的厌恶。由于政治冲动的绝对横行，一个民族同样必定陷于极端世俗化的道路，罗马帝国是其规模最大也最可怕的表现。

处在印度和罗马之间，受到两者的诱惑而不得不作出抉择，希腊人居然在一种古典的纯粹中发明了第三种方式，诚然并未成为自己的长久风俗，却也因此而永垂不朽。因为神所钟爱者早死，这一点适用于一切事物，而同样确凿的是，它们因此而与神一起永生。人们毕竟并不要求最珍贵的东西具备皮革的耐久坚韧；坚固的持久性，如罗马民族性格所具备的，恐怕不能算完美的必要属性。但若我们问一下，在希腊人的全盛时代，酒神冲动和政治冲动格外强烈，是什么奇药使得他们既没有在坐禅忘机之中，也没有在疯狂谋求世界霸权和世界声誉之中，把自己消耗殆尽，反而达到如此美妙的混合，犹如调制出一种令人既兴奋又清醒的名酒；那么，我们就必须想到悲剧激发、净化、释放全民族生机的伟大力量了。只有当它在希腊人那里作为全部防治力量

的缩影，作为民族最坚强不屈和最凶险不祥两重性格之间的调解女神出现在我们面前时，我们才能揣摩到它的最高价值。

悲剧吸收了音乐最高的恣肆汪洋精神，所以，在希腊人那里一如在我们这里，它直接使音乐臻于完成，但它随后又在其旁安排了悲剧神话和悲剧英雄，悲剧英雄象泰坦力士那样背负起整个酒神世界，从而卸除了我们的负担。另一方面，它又通过同一悲剧神话，借助悲剧英雄的形象，使我们从热烈的生存欲望中解脱出来，并且亲手指点，提示一种别样的存在和一种更高的快乐，战斗的英雄已经通过他的灭亡，而不是通过他的胜利，充满预感地为之作好了准备。悲剧在其音乐的普遍效果和酒神式感受的听众之间设置了神话这一种崇高的譬喻，以之唤起一种假象，仿佛音乐只是激活神话造型世界的最高表现手段。悲剧陷入这一高贵的错觉，于是就会手足齐动，跳起酒神颂舞蹈，毫不踌躇地委身于一种欢欣鼓舞的自由感，觉得它就是音乐本身；没有这一错觉，它就不敢如此放浪形骸。神话在音乐面前保护我们，同时唯有它给予音乐最高的自由。作为回礼，音乐也赋予悲剧神话一种令人如此感动和信服的形而上的意义，没有音乐的帮助，语言和形象决不可能获得这样的意义。尤其是凭借音乐，悲剧观众会一下子真切地预感到一种通过毁灭和否定达到的最高快乐，以致他觉得自己听到，万物的至深奥秘分明在向他娓娓倾诉。

对于这个难解的观念，我以上所论也许只能提供导言性质的、少数人能马上领悟的表述，那么，请允许我在这里鼓励我的朋友们再作一次尝试，请他们根据我们共同体验的一个个别例子，作好认识普遍原理的准备。在这个例子中，我不想对那些借助剧情的画面、演员的台词和情感来欣赏音乐的人说话。因为对

于他们，音乐不是本国语言，尽管有那些辅助手段，他们至多也只能走到音乐理解力的前厅，不可能进入其堂奥。其中有些人，例如格尔维努斯(Gervinus)，还从来不曾由这条路走到前厅哩。我只向这样的人说话，他们与音乐本性相近，在音乐中犹如在母亲怀抱中，仅仅通过无意识的音乐关系而同事物打交道。我向这些真正的音乐家提出一个问题，他们能否想象有一个人，无须台词和画面的帮助，完全象感受一曲伟大的交响乐那样感受《特里斯坦和伊索尔德》的第三幕，不致因心灵之翼痉挛紧张而窒息？一个人在这场合宛如把耳朵紧贴世界意志的心房，感觉到狂烈的生存欲望象轰鸣的急流或象水花飞溅的小溪由此流向世界的一切血管，他不会突然惊厥吗？他以个人的可怜脆弱的躯壳，岂能忍受发自"世界黑夜的广大空间"的无数欢呼和哀号的回响，而不在这形而上学的牧羊舞中不断逃避他的原始家乡呢？可是，倘若毕竟能够完全理解这样一部作品，而不致否定个人的生存，倘若毕竟能够创作这样一部作品，而不致把它的作者摧毁，我们该如何解释这个矛盾呢？

这里，在我们最高的音乐兴奋和音乐之间，插入了悲剧神话和悲剧英雄，它们实质上不过是唯有音乐才能直接表达的那最普遍事实的譬喻。但是，倘若我们作为纯粹酒神式生灵来感受，神话作为譬喻就完全不知不觉地停留在我们身旁，一刻也不会妨碍我们倾听先于事物的普遍性(universalia ante rem)的回响。但这里终究爆发了**日神的**力量，用幸福幻景的灵药使几乎崩溃的个人得到复元。我们仿佛突然又看见特里斯坦，他怔怔地黯然自问："这是老一套了，它为何要唤醒我？"从前我们听来象是从存在心中发出的一声深沉叹息的东西，现在却只欲告诉我们，大海是如何寂寞空旷。从前在一切感情急剧冲突的场合，

我们屏息以为自己正在死去，与生存唯有一发相连，现在我们却只看见那位受伤垂死的英雄绝望地喊道："渴望！渴望！垂死时我还在渴望，因为渴望而不肯死去！"从前在如此饱受令人憔悴的折磨之后，一声号角的欢呼更如最惨重的折磨令我们心碎，现在在我们与这"欢呼本身"之间却隔着向伊索尔德的归帆欢呼的库汶那尔①。尽管我们也深深感到怜悯的哀伤，但在某种意义上这种怜悯之感又使我们得免于世界的原始痛苦，就象神话的譬喻画面使我们得免于直视最高的世界理念，思想和语词使我们得免于无意识意志的泛滥。这种壮丽的日神幻景使我们觉得，仿佛音响世界本身作为一个造型世界呈现在我们眼前，仿佛特里斯坦和伊索尔德的命运在其中如同在一种最柔软可塑的材料中被塑造出来。

所以，日神因素为我们剥夺了酒神普遍性，使我们迷恋个体，把我们的同情心束缚在个体上面，用个体来满足我们渴望伟大崇高形式的美感；它把人生形象一一展示给我们，激励我们去领悟其中蕴含的人生奥秘。日神因素以形象、概念、伦理教训、同情心的激发等巨大能量，把人从秘仪纵欲的自我毁灭中拔出，哄诱他避开酒神过程的普遍性而产生一种幻觉，似乎他看见的是个别的世界形象，例如特里斯坦和伊索尔德，而通过音乐只会把这形象看得更仔细深入。既然日神的妙手回春之力能在我们身上激起幻觉，使我们觉得酒神因素似乎实际上是为日神因素服务的，能够提高其效果，甚至觉得音乐似乎本质上是描写日神内容的艺术，那么，它有什么事不能做到呢？

由于在完备的戏剧与它的音乐之间有预期的和谐起着支配

① 库汶那尔，瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》剧中特里斯坦的侍从。

作用，所以，戏剧便达到了话剧所不能企及的最高壮观。所有栩栩如生的舞台形象，凭借着各自独立运动的旋律线索，便在我们眼前简化为振动的清晰线条。这些并列的线索，我们可以从极其精微地与情节进展相配合的和声变化中听出来。通过和声的这种变化，我们就以感官可以觉察的方式，而绝非抽象的方式，直接把握了事物的关系；正如通过和声变化，我们也认识到唯有在事物的关系之中，一个性格和一条旋律线索的本质才完全得以显现。当音乐促使我们比一向更多更深沉地观看，并且把剧情如同一张最精美的轻纱展现在我们眼前的时候，我们洞幽察微的慧眼便好象看见舞台世界扩展至于无限，且被内在的光辉照亮。话剧作家使用完备得多的机械装置，以直接的手段，从语言和概念出发，竭力要达到可见舞台世界的这种纵深扩展和内部照明，可是他能作出什么类似的成绩呢？音乐悲剧诚然也使用语言，但它同时就展示了语言的深层基础和诞生地，向我们深刻地阐明了语言的生成。

然而，毕竟可以肯定地说，这里描述的过程只是一种壮丽的外观，即前面提到的日神幻景，我们借它的作用得以缓和酒神的满溢和过度。音乐对于戏剧的关系在本质上当然是相反的关系：音乐是世界的真正理念，戏剧只是这一理念的反光，是它的个别化的影象。旋律线索与人物生动形象的一致，和声与人物性格关系的一致，是一种对立意义上的一致，如同我们在观看音乐悲剧时可以感觉到的那样。我们可以使人物形象生动活泼，光辉灿烂，但他们始终只是现象，没有一座桥能把这现象引到真正的实在，世界的心灵。然而，音乐却是世界的心声；尽管无数同类的现象可以因某种音乐而显现，但它们决不能穷尽这种音乐的实质，相反始终只是它的表面写照。对于音乐和戏剧之间的复

杂关系，用灵魂和肉体的对立这种庸俗荒谬的说法当然什么也解释不了，却只能把一切搅乱。可是，关于这种对立的非哲学的粗俗说法似乎在我们的哲学家中间，天知道什么原因，成了一种极其流行的信条；与此同时，他们对于现象与自在之物的对立却一无所知，或者，也是天知道什么原因，根本不想知道。

从我们的分析中似乎可以得出一个结论：悲剧中的日神因素以它的幻景完全战胜了音乐的酒神元素，并利用音乐来达到它的目的，即使戏剧获得最高的阐明。当然，必须加上一个极其重要的补充：在最关键的时刻，这种日神幻景就会遭到破灭。由于全部动作和形象都从内部加以朗照阐明，凭借音乐的帮助，戏剧便在我们眼前展开，宛如我们目睹机杼上下闪动，织出锦帛，于是戏剧作为整体达到了一种效果，**一种在一切日神艺术效果彼岸的效果**。在悲剧的总效果中，酒神因素重新占据优势；悲剧以一种在日神艺术领域里闻所未闻的音调结束。日神幻景因此露出真相，证明它在悲剧演出时一直遮掩着真正的酒神效果。但是，酒神效果毕竟如此强大，以致在终场时把日神戏剧本身推入一种境地，使它开始用酒神的智慧说话，使它否定它自己和它的日神的清晰性。所以，悲剧中日神因素和酒神因素的复杂关系可以用两位神灵的兄弟联盟来象征：酒神说着日神的语言，而日神最终说起酒神的语言来。这样一来，悲剧以及一般来说艺术的最高目的就达到了。

22

细心的朋友不妨凭自己的经验，想象一部精纯不杂的真正音乐悲剧的效果。我想从两个方面来描述这种效果的现象，以便他现在能够解释他自己的经验。他会忆起，他如何因为眼前

上演的神话而感到自己被提高到一种全知境界，仿佛现在他的视力不再停留在表面，却能深入内蕴，仿佛他借音乐的帮助，亲眼看见了意志的沸腾，动机的斗争，激情的涨潮，一如他看见眼前布满生动活泼的线条和图形，并且能够潜入无意识情绪最微妙的奥秘中。正当他意识到他对于形象和光彩的渴求达到最高潮时，他毕竟同样确凿地感觉到，这一长系列的日神艺术效果并未产生幸福沉浸于无意志静观的心境如同造型艺术家和史诗诗人，即真正的日神艺术家，以其作品在他身上所产生的；这种心境可谓在无意志静观中达到的对个体化（individuatio）世界的辩护，此种辩护乃是日神艺术的顶点和缩影。他观赏辉煌的舞台世界，却又否定了它。他看到眼前的悲剧英雄具有史诗的明朗和美，却又快意于英雄的毁灭。他对剧情的理解入木三分，却又宁愿逃入不可解的事物中去。他觉得英雄的行为是正当的，却又因为这行为毁了当事人而愈发精神昂扬。他为英雄即将遭遇的苦难颤慄，却又在这苦难中预感到一种更高的强烈得多的快乐。他比以往看得更多更深，却又但愿自己目盲。这种奇特的自我分裂，日神顶峰的这种崩溃，我们倘若不向酒神魔力去探寻其根源，又向哪里去探寻呢？酒神魔力看来似乎刺激日神冲动达于顶点，却又能够迫使日神力量的这种横溢为它服务。悲剧神话只能理解为酒神智慧借日神艺术手段而达到的形象化。悲剧神话引导现象世界到其界限，使它否定自己，渴望重新逃回唯一真正的实在的怀抱，于是它象伊索尔德那样，好象要高唱它的形而上学的预言曲了：

在极乐之海的
起伏浪潮里，
在大气之波的

喧嚣声响里，

在宇宙呼吸的

飘摇大全里——

沉溺——淹没——

无意识——最高的狂喜！

那么，让我们根据真正审美听众的经验，来想象一下悲剧艺术家本人：他如何象一位多产的个体化之神创造着他的人物形象，在这个意义上他的作品很难看作“对自然的模仿”；但是，而后他的强大酒神冲动又如何吞噬这整个现象世界，以便在它背后，通过它的毁灭，得以领略在太一怀抱中的最高的原始艺术快乐。当然，关于这重返原始家园，关于悲剧中两位艺术神灵的兄弟联盟，关于听众的日神兴奋和酒神兴奋，我们的美学家都不能赞一词，相反，他们不厌其烦地赘述英雄同命运的斗争，世界道德秩序的胜利，悲剧所起的感情宣泄作用，把这些当作真正的悲剧因素。这些老生常谈使我想到，他们是些毫无美感的人，而且也许只是作为道德家去看悲剧的。自亚里士多德以来，对于悲剧效果还从未提出过一种解释，听众可以由之推断艺术境界和审美事实。时而由严肃剧情引起的怜悯和恐惧应当导致一种缓解的宣泄，时而我们应当由善良高尚原则的胜利，由英雄为一种道德世界观作出的献身，而感觉自己得到提高和鼓舞。我确实相信，对于许多人来说，悲剧的效果正在于此并且仅在于此；由此也可以明确推知，所有这些人连同他们那些指手划脚的美学家们，对于作为最高艺术的悲剧实在是毫无感受。这种病理学的宣泄，亚里士多德的净化，语言学家真不知道该把它算作医学现象呢，还是算作道德现象，它令人想起歌德的一个值得注意的提示。他说：“我没有活跃的病理学兴趣，也从来不曾成功地

处理过一个悲剧场面，因此我宁愿回避而不是去寻找这种场面。也许这也是古人的一个优点：在他们，最高激情也只是审美的游戏，在我们，却必须靠逼真之助方能产生这样的效果？”最后这个如此意味深长的问题，我们现在可以根据我们美好的体验加以首肯，因为我们正是在观看音乐悲剧时惊奇地感受到，最高激情如何能够只是一种审美的游戏，何以我们要相信只是现在才可比较成功地描述悲剧的原始现象。现在谁还只是谈论借自非审美领域的替代效果，觉得自己超不出病理学过程和道德过程，他就只配对自己的审美本能感到绝望了。我们建议他按照格尔维努斯的风格去解释莎士比亚，作为无辜的候补方案，还建议他去努力钻研“诗的公正”。

所以，随着悲剧再生，**审美听众**也再生了，迄今为止，代替他们坐在剧场里的，往往是带着半道德半学理要求的一种古怪的鱼目混珠（Quidproguo），即“批评家”。在他向来的天地里，一切都被人为地仅仅用一种生活外观加以粉饰。表演艺术家茫然失措，真不知道该如何对付这种吹毛求疵的听众，所以他们以及给他们以灵感的剧作家和歌剧作曲家，焦虑不安地在这种自负、无聊、不会享受的家伙身上搜索着残余的生趣。然而，这类“批评家”组成了迄今为止的公众；大学生、中小学生乃至最清白无辜的妇女，已经不知不觉地从教育和报刊养成了对艺术品的同样理解力。对于这样的公众，艺术家中的佼佼者只好指望激发其道德宗教能力，在本应以强大艺术魅力使真正听众愉快的场合，代之以“道德世界秩序”的呼唤。或者，剧作家把当代政治和社会的一些重大的、至少是激动人心的倾向如此鲜明地搬上舞台，使观众忘记了批判的研究，而耽于类似爱国主义或战争时期、议会辩论或犯罪判决的那种激情。违背艺术的真正目的，必

然直接导致对倾向的崇拜。在一切假艺术那里发生的情况，倾向之急剧的衰落，在这里也发生了，以致譬如说运用剧场进行民众道德教育这种倾向，在席勒时代尚被严肃对待，现在已被看作不足凭信的废习古董了。当批评家支配着剧场和音乐会，记者支配着学校，报刊支配着社会的时候，艺术就沦为茶余饭后的谈资，而美学批评则被当作维系虚荣、涣散、自私、原本可怜而绝无创造性的社团的纽带了，叔本华关于豪猪的寓言说明了这种社团的意义。结果，没有一个时代，人们对艺术谈论得如此之多，而尊重得如此之少。可是，我们是否还能同一个谈论贝多芬和莎士比亚的人打交道呢？每个人都可以根据他的感觉来回答这个问题，他的回答必定会表明，他所想象的"文化"是什么，当然前提是他一般来说试图回答这个问题，而不是对之瞠目结舌。

但是，有的天性真诚而温柔的人，尽管也按上述方式逐渐变成了野蛮的批评家，但还能够谈谈一次幸而成功的《罗恩格林》的演出对他产生的那种出乎意料且不可思议的效果，不过是在那提醒他、指点他的手也许不在场的时候，所以当时震撼他的那种极其纷繁的无与伦比的感觉，始终是孤立的，犹如一颗谜样的星辰亮光一闪，然后就熄灭了。他在那一瞬间可以约略猜到，什么是审美的听众。

23

谁想准确地检验一下，他是属于真正审美的听众，还是属于苏格拉底式批评家之列，就只须坦率地自问欣赏舞台上表演的奇迹时有何感觉：他是觉得他那要求严格心理因果关系的历史意识受到了侮辱呢，还是以友好的让步态度把奇迹当作孩子可以理解而于他颇为疏远的现象加以容忍，抑或他别有感受。他

可以据此衡量，一般来说他有多大能力理解作为浓缩的世界图景的神话，而作为现象的缩写，神话是不能缺少奇迹的。但是，很可能，几乎每个人在严格的检验之下，都觉得自己已如此被现代文化的历史批判精神所侵蚀，以致只有以学术的方式，经过间接的抽象，才能相信一度存在过神话。然而，没有神话，一切文化都会丧失其健康的天然创造力。唯有一种用神话调整的视野，才把全部文化运动规束为统一体。一切想象力和日神的梦幻力，唯有凭借神话，才得免于漫无边际的游荡。神话的形象必是不可察觉却又无处不在的守护神，年轻的心灵在它的庇护下成长，成年的男子用它的象征解说自己的生活和斗争。甚至国家也承认没有比神话基础更有力的不成文法，它担保国家与宗教的联系，担保国家从神话观念中生长出来。

与此同时，现在人们不妨设想一下没有神话指引的抽象的人，抽象的教育，抽象的风俗，抽象的权利，抽象的国家；设想一下艺术想象力不受本地神话约束而胡乱游荡；设想一下一种没有坚实而神圣的发祥地的文化，它注定要耗尽一切可能性，发育不良地从其他一切文化吸取营养，——这就是现代，就是旨在毁灭神话的苏格拉底主义的恶果。如今，这里站立着失去神话的人，他永远饥肠辘辘，向过去一切时代挖掘着，翻寻着，寻找自己的根，哪怕必须向最遥远的古代挖掘。贪得无厌的现代文化的巨大历史兴趣，对无数其他文化的搜集汇拢，竭泽而渔的求知欲，这一切倘若不是证明失去了神话，失去了神话的家园、神话的母怀，又证明了什么呢？人们不妨自问，这种文化的如此狂热不安的亢奋，倘若不是饥馑者的急不可待，饥不择食，又是什么？这样一种文化，它吞食的一切都不能使它餍足，最强壮滋补的食物经它接触往往化为"历史和批评"，谁还愿意对它有所贡献呢？

如果我们德国的民族性格业已难解难分地同德国文化纠结在一起，甚至变为一体，如同我们惊愕地在文明化的法国所看到的，我们对它也必定感到痛心的绝望了。长期来作为法国重大优点和巨大优势的原因的东西，即民族与文化融为一体，由于上述景象，却使我们不由得感到庆幸，因为我们如此大成问题的文化至今同我们民族性格的高贵核心毫无共同之处。相反，我们的一切希望都满怀热忱地寄托于这一认识：在这忐忑不安抽搐着的文化生活和教化斗争下面，隐藏着一种壮丽的、本质上健康的古老力量，尽管它只在非常时刻有力地萌动一下，然后重又沉入酣梦，等待着未来的觉醒。德国宗教改革就是从这深渊里生长出来的，在它的赞美诗里，第一次奏响了德国音乐的未来曲调。路德的赞美诗如此深沉、勇敢、充满灵性地奏鸣，洋溢着如此美好温柔的感情，犹如春天临近之际，从茂密的丛林里迸发出来的第一声酒神的召唤。酒神信徒庄严而纵情的行列用此起彼伏的回声答复这召唤，我们为德国音乐而感谢他们——我们还将为**德国神话的再生**而感谢他们！

我知道，现在我必须引导专心致志的朋友登上一个独立凭眺的高地，在那里他只有少许伙伴，我要勉励他道，让我们紧跟我们光辉的向导希腊人。为了澄清我们的美学认识，我们迄今已经向他们借来了两位神灵形象，其中每位统辖着一个单独的艺术领域，而且凭借希腊悲剧，我们预感到了它们的互相接触和鼓舞。在我们看来，这两种艺术原动力引人注目地彼此扯裂，导致了希腊悲剧的衰亡。希腊民族性格的蜕化变质与希腊悲剧的衰亡锲合如一，促使我们严肃地深思，艺术与民族、神话与风俗、悲剧与国家在其根柢上是如何必然和紧密地连理共生。悲剧的衰亡同时即是神话的衰亡。在此之前，希腊人本能地要把一切

经历立即同他们的神话联系起来，甚至仅仅通过这种联系来理解它们。在他们看来，当前的时刻借此也必定立即归入永恒范畴(sub specie aeterni)，在某种意义上成为超时间的。国家以及艺术都沉浸在这超时间之流中，以求免除片刻的负担和渴望而得安宁。一个民族(以及一个人)的价值，仅仅取决于它能在多大程度上给自己的经历打上永恒的印记，因为借此它才仿佛超凡脱俗，显示了它对时间的相对性，对生命的真正意义即形而上意义的无意识的内在信念。如果一个民族开始历史地理解自己，拆除自己周围的神话屏障，就会发生相反的情形。与此相联系的往往是一种断然的世俗倾向，与民族早期生活的无意识形而上学相背离，并产生种种伦理后果。希腊艺术，特别是希腊悲剧，首先阻止了神话的毁灭，所以必须把它们一起毁掉，才能脱离故土，毫无羁绊地生活在思想、风俗和行为的荒原上。即使这时，那种形而上冲动仍然试图在勃兴的科学苏格拉底主义中，为自己创造一种哪怕是削弱了的神化形式。但是，在低级阶段上，这种冲动仅仅导致一种狂热的搜寻，而后者又渐渐消失在由各处聚拢来的神话和迷信的魔窟里了。希腊人仍然不甘心于处在这魔窟中，直到他们学会象格拉库卢斯那样用希腊的乐天和希腊的轻浮掩饰那种狂热，或者用随便哪种阴郁的东方迷信完全麻醉自己。

在难以描述的长期中断之后，亚历山德里亚罗马时代终于在十五世纪复苏，自那时起，我们又触目惊心地接近了这种状态。达于高潮的同样旺盛的求知欲，同样不知餍足的发明乐趣，同样可怕的世俗倾向，加上一种无家可归的流浪，一种挤入别人宴席的贪馋，一种对于当前的轻浮崇拜或者对于“现代”的麻木不仁的背离，即把一切归入世俗范围(sub specie saeculi)：这

一切提供了同样的朕兆，使人想到这种文化的核心中包含的同样缺点，想到神话的毁灭。连续不断地移植外来神话，却要不让这种移植无可救药地伤害树木本身，看来简直是不可能的。树木也许曾经相当强壮，足以通过艰难斗争重新排除外来因素，但往往必定衰败凋零，或因病态茂盛而耗竭。我们如此珍重德国民族性格的精纯强健的核心，所以我们敢于期望它排除粗暴移入的外来因素，也敢于相信德国精神的自我反省乃是可能的。也许有人会认为，德国精神必须从排除罗马因素开始其斗争。他也许可以在最近这场战争的得胜骁勇和沐血光荣中，看到对此的表面准备和鼓舞。然而，一种内在冲动却要在竞赛中力争始终无愧于这条路上的崇高先驱者，无愧于路德以及我们伟大的艺术家们和诗人们。但是他决不可相信，没有他的家神，没有他的神话家园，没有一切德国事物的"复归"，就能进行这样一场斗争！如果德国人畏怯地环顾四周，想为自己寻找一位引他重返久已丧失的家乡的向导，因为他几乎不再认识回乡的路径——那么，他只须倾听酒神灵禽的欢快召唤，它正在他头顶上翱翔，愿意为他指点归途。

24

在音乐悲剧所特有的艺术效果中，我们要强调日神幻景，凭借它，我们可以得免于直接同酒神音乐成为一体，而我们的音乐兴奋则能够在日神领域中，依靠移动于其间的一个可见的中间世界得到渲泄。可是，我们以为自己看到，正是通过这种渲泄，剧情的中间世界以及整个戏剧才由里向外地变得清晰可见，明白易懂，达到其他一切日神艺术不可企及的程度。所以，当我们看到这个中间世界仿佛借音乐的精神轻盈升举，便不得不承认，

它的力量获得了最大提高，因而无论日神艺术还是酒神艺术，都在日神和酒神的兄弟联盟中达到了自己的最高目的。

当然，由音乐内在照明的日神光辉画面所达到的，并非较弱程度的日神艺术所特有的那种效果。史诗和雕塑能够使观赏的眼睛恬然玩味个体化世界，而戏剧尽管有更高的生动性和鲜明性，却无法达到此种效果。我们观赏戏剧，以洞察的目光深入到它内部动荡的动机世界中去——在我们看来，仿佛只是一种譬喻画面掠过我们眼前，我们深信猜中了它至深的含义，而只想把它当作一层帷幕扯去，以求一瞥幕后的真相。最明朗清晰的画面也不能使我们满足，因为它好象既显露了什么，也遮蔽了什么。正当它好象用它的譬喻式的启示催促我们去扯碎帷幕，揭露神秘的背景之时，这辉煌鲜明的画面重又迷住我们的眼睛，阻止它更深入地观看。

谁没有经历过同时既要观看又想超越于观看之上这种情形，他就很难想象，在观赏悲剧神话时，这两个过程如何确然分明地同时并存，且同时被感觉到。反之，真正的审美观众会为我证明，在悲剧特有的效果中，这种并存现象乃是最值得注意的。现在，只要把审美观众的这个现象移译为悲剧艺术家身上的一个相似过程，就可以理解**悲剧神话**的起源了。悲剧神话具有日神艺术领域那种对于外观和静观的充分快感，同时它又否定这种快感，而从可见的外观世界的毁灭中获得更高的满足。悲剧神话的内容首先是颂扬战斗英雄的史诗事件。可是，英雄命运中的苦难，极其悲惨的征服，极其痛苦的动机冲突，简言之，西勒诺斯智慧的例证，或者用美学术语表达，丑与不和谐，不断地被人们以不计其数的形式、带着如此的偏爱加以描绘，特别是在一个民族最兴旺最年轻的时代，莫非人们对这一切感到更高的快

感？悲剧的这种谜样的特征从何而来呢？

因为，人生确实如此悲惨，这一点很难说明一种艺术形式的产生；相反，艺术不只是自然现实的模仿，而且是对自然现实的一种形而上补充，是作为对自然现实的征服而置于其旁的。悲剧神话，只要它一般来说属于艺术，也就完全参与一般艺术这种形而上的美化目的。可是，如果它在受苦英雄的形象下展示现象世界，它又美化了什么呢？它并不美化现象世界的"实在"，因为它径直对我们说："看呵！仔细看呵！这是你们的生活！这是你们生存之钟上的时针！"

那么，神话指示出这种生活，是为了在我们面前美化它吗？倘若不是，我们看到这些形象时所感到的审美快感究竟何在呢？我问的是审美快感，不过我也很清楚，许多这类形象此外间或还能唤起一种道德快感，例如表现为怜悯或庆幸道义胜利的形式。但是，谁仅仅从这些道德根源推导出悲剧效果，如同美学中长期以来流行的那样，但愿他不要以为他因此为艺术做了点什么。艺术首先必须要求在自身范围内的纯洁性。为了说明悲剧神话，第一个要求便是在纯粹审美领域内寻找它特有的快感，而不可侵入怜悯、恐惧、道德崇高之类的领域。那么，丑与不和谐，悲剧神话的内容，如何能激起审美的快感呢？

现在，我们在这里必须勇往直前地跃入艺术形而上学中去，为此我要重复早先提出的这个命题：只有作为一种审美现象，人生和世界才显得是有充足理由的。在这个意义上，悲剧神话恰好要使我们相信，甚至丑与不和谐也是意志在其永远洋溢的快乐中借以自娱的一种审美游戏。不过，酒神艺术的这种难以把握的原始现象，**在音乐的不谐和音**的奇特意义中，一下子极其清楚和直接地被把握住了，正如一般来说唯有与世界并列的音乐

才能提供一个概念，说明作为一种审美现象的世界的充足理由究竟是指什么。悲剧神话所唤起的快感，与音乐中不谐和音所唤起的快感有着同一个根源。酒神冲动及其在痛苦中所感觉的原始快乐，乃是生育音乐和悲剧神话的共同母腹。

这样，我们借助于音乐中不谐和音的关系，不是把悲剧效果这个难题从根本上简化了吗？现在我们终于知道，在悲剧中同时既要观看又想超越于观看之上，这是什么意思了。对于艺术上性质相近的不谐和音，我们正是如此描述这种状态的特征的：我们要倾听，同时又想超越于倾听之上。在对清晰感觉到的现实发生最高快感之时，又神往于无限，渴慕之心振翅欲飞，这种情形提醒我们在两种状态中辨认出一种酒神现象：它不断向我们显示个体世界建成而又毁掉的万古常新的游戏，如同一种原始快乐在横流直泻。在一种相似的方式中，这就象晦涩哲人赫拉克利特把创造世界的力量譬作一个儿童，他嬉戏着迭起又卸下石块，筑成又推翻沙堆。

所以，要正确估价一个民族的酒神能力，我们不能单单考虑该民族的音乐，而是必须把该民族的悲剧神话当作这种能力的第二证据加以考虑。鉴于音乐与神话之间的亲密的血缘关系，现在同样应当推测，其中一个的蜕化衰落将关联到另一个的枯萎凋败。一般来说，神话的衰弱表明了酒神能力的衰弱。关于这两者，只要一瞥德国民族性格的发展，就不容我们置疑了。无论在歌剧上，还是在我们失去神话的生存的抽象性质上，无论在堕落为娱乐的艺术中，还是在用概念指导的人生中，都向我们暴露了苏格拉底乐观主义既否定艺术、又摧残生命的本性。不过还有一些值得我们欣慰的迹象表明，尽管如此，德国精神凭借它的美好的健康、深刻和酒神力量而未被摧毁，如同一位睡意正浓的骑士，

在深不可及的渊壑中休憩酣梦。酒神的歌声从这深渊向我们飘来，为的是让我们知道，这位德国骑士即使现在也还在幸福庄重的幻觉中梦见他的古老的酒神神话。没有人会相信，德国精神已经永远失去了它的神话故乡，因为它如此清晰地听懂了灵鸟思乡的啼声。终有一天，它将从沉睡中醒来，朝气蓬勃，然后它将斩杀蛟龙，扫除险恶小人，唤醒布仑希尔德——哪怕浮旦[①]的长矛也不能阻挡它的路！

我的朋友，你们信仰酒神音乐，你们也知道悲剧对于我们意味着什么。在悲剧中，我们有从音乐中再生的悲剧神话，而在悲剧神话中，你们可以希望一切，忘掉最痛苦的事情！但是，对于我们大家来说，最痛苦的事情就是——长期贬谪，因此之故，德国的创造精神离乡背井，在服侍险恶小人中度日。你们是明白这话的，正如你们也终将明白我的希望。

25

音乐和悲剧神话同样是一个民族的酒神能力的表现，彼此不可分离。两者都来自日神领域彼岸的一个艺术领域。两者都美化了一个世界，在其快乐的和谐中，不谐和音和恐怖的世界形象都神奇地消逝了。两者都信赖自己极其强大的艺术魔力，嬉戏着痛苦的刺激。两者都用这游戏为一个哪怕“最坏的世界”的存在辩护。在这里，酒神因素比之于日神因素，显示为永恒的本原的艺术力量，归根到底，是它呼唤整个现象世界进入人生。在人生中，必须有一种新的美化的外观，以使生气勃勃的个体化世界执着于生命。我们不妨设想一下不谐和音化身为人——否则

① 布仑希尔德，瓦格纳《尼伯龙的指环》剧中女主角之一，浮旦为同一剧中众神之王。

人是什么呢？——那么，这个不谐和音为了能够生存，就需要一种壮丽的幻觉，以美的面纱遮住它自己的本来面目。这就是日神的真正艺术目的。我们用日神的名字统称美的外观的无数幻觉，它们在每一瞬间使人生一般来说值得一过，推动人去经历这每一瞬间。

况且，一切存在的基础，世界的酒神根基，它们侵入人类个体意识中的成分，恰好能够被日神美化力量重新加以克服。所以，这两种艺术冲动，必定按照严格的相互比率，遵循永恒公正的法则，发挥它们的威力。酒神的暴力在何处如我们所体验的那样汹涌上涨，日神就必定为我们披上云彩降落到何处；下一代人必将看到它的蔚为壮观的美的效果。

任何人只要一度哪怕在梦中感觉自己回到古希腊生活方式，他就一定能凭直觉对这种效果的必要性发生同感。漫步在伊奥尼亚的宏伟柱廊下，仰望轮廓分明的天际，身旁辉煌的大理石雕象映现着他的美化的形象，周围是步态庄严举止文雅的人们，有着和谐的嗓音和优美的姿势——美如此源源涌来，这时他岂能不举手向日神喊道："幸福的希腊民族啊！你们的酒神必定是多么伟大，如果提洛斯之神① 认为必须用这样的魔力来医治你们的酒神狂热！"但是，对于一个怀有如此心情的人，一位雅典老人也许会用埃斯库罗斯的崇高目光望着他，回答道："奇怪的外乡人啊！你也应当说：这个民族一定受过多少苦难，才能变得如此美丽！但是，现在且随我去看悲剧，和我一起在两位神灵的庙宇里献祭吧！"

---

① 即日神阿波罗，提洛斯岛为古希腊阿波罗崇拜的主要中心之一。

瓦格纳在拜洛伊特

（1875—1876）

1

事件要成其伟大，必须同时具备两个方面：成事者的伟大官能和受事者的伟大官能。事件本身无所谓伟大，哪怕是整个星座消失，民族毁灭，幅员辽阔的国家创建，雷霆万钧、损失惨重的战争爆发：历史的和风吹拂在凡此种种之上，犹如吹拂开飘絮游丝。况且还有这种情形：一位巨人挥手一击，在顽石旁徒劳地倒下；一声短促尖锐的回声，然后一切皆逝。历史对于类似这样被漠然置之的事件几乎也是不赞一言。于是，预见到事件临近的人暗暗担心事件的感受者是否够格。人们在行动时，事无巨细，总是计较和追求行为与感受性之间的互相一致；而有心给予的人不得不留神去寻找对其赠礼心领神会的接受者。因此之故，一个本来伟大的人的单个举动也不伟大了，倘若它是短促、迟疑而没有结果的；因为在他行动的当下，他每一回都势必不曾深刻地理解这举动在此时正是必要的。他瞄准目标不够敏锐，把握和选择时机不够果断。偶然性成了他的主人，而伟大却是与具备必然性的眼光紧密相联的。

既然如此，我们就乐于让那些竟然怀疑瓦格纳的眼光的必要性的人们去操心和寻思，眼下在拜洛伊特发生的事情是否发生在适当的时刻，是否必要。对于我们这些坚信不疑的人来说，

事情只能是这样。他仍然相信他的举动的伟大，犹如相信感受这一举动的人的伟大官能一样。一切配受这种信赖的人应当为此自豪，人数或多或少——终究不是全体，并非整个时代配受这种信赖，在他的记忆里，整个德国民族甚至从来就不配受到这种信赖。他在 1872 年 5 月 22 日献辞中对我们这样宣布，而我们中间没有一个人能在这一点上令人欣慰地反驳他。当时他说："你们，我的特种艺术的朋友们，我最独特的创作和作品的朋友们，我要向关心我的计划的人呼吁；为了我的作品，我只好请求你们的帮助，帮助我的作品原原本本地展现在那些人眼前，尽管迄今为止他们接触到的我的作品很可能是走了样的，他们仍然对我的艺术表现了真诚的爱好。"

在拜洛伊特，观众无疑也值得端详一番。一颗聪明审视的心灵，游历了各个世纪，比较过种种奇特的文化冲动，想必是饱享了眼福；他在这里一定会觉得他突然陷入一片温暖的水域，就象一个在大海里游泳的人靠近了一股热流。他自言自语道，这热流必定来自别的更深的渊源，没法用周围的水域来说明它，那无论如何是出自较浅的泉源的。这样，所有庆祝拜洛伊特节的人都会被看作不合时宜的人：他们的故乡在时代之外的别的什么地方，并且得用别种方式来说明他们和为他们辩护。我们始终明白，所谓"有教养的人士"，只要他完完全全是现在这个时代所结的果实，就只能通过滑稽模拟品来把握瓦格纳所做所想的一切——好象样样东西都变成了滑稽模拟品——而他也同样试图只是用我们那些开玩笑的报刊专栏作者的平凡灯笼来烛照拜洛伊特事件。要是仅限于滑稽模拟品，还算是幸运的呢！其中毕竟爆发出一种疏远和敌对的精神，它尚能去探寻、偶而还找到了完全不同的方法和道路。这种异乎寻常的尖锐而紧张的对立同

样也被文化观察家看在眼里。一个人在平凡人生的历程中能够放进一点全新的东西，他就会激怒所有坚信渐进的发展是一种习惯法则的人。他们自己呆滞，而且赞助呆滞——现在他们在这里见到一个异常敏捷的人，弄不懂他是怎么回事，于是对他大为恼怒。一种象拜洛伊特节这样的事业，没有预兆，没有过渡，没有中介；除了瓦格纳，没有人知道通往目标的漫长道路和目标本身。这是艺术世界里的第一次环球旅行：在此之际，不但一种新的艺术、而且艺术本身被揭示出来了。迄今为止一切时髦的艺术，因此举而如同愁惨凋蔽的艺术，或者如同奢侈的艺术，一一遭到贬值。我们现代人从希腊人那里获得了对于一种真正艺术的不可靠的、胡乱拼凑的记忆，要是它们现在不能被一种新的理解照亮，也可以休矣。现在，许多事物大限临头；这新的艺术是一位先知，它不仅仅为各种艺术敲响了丧钟。它的警告的手从此刻起必定高悬在我们现在的全部文化之上，对它的滑稽模拟品发出的大笑沉寂了；而这种滑稽模拟品总算又可以有片刻工夫来快意一笑了！

相反，我们，复兴艺术的信徒，却将有时间和决心来寻求严肃的态度，寻求深刻而神圣的严肃态度！迄今的艺术教养所发出的喧嚣之声——如今我们只能把它当作死不要脸的纠缠；一切都责成我们保持沉默，保持五年之久的毕达哥拉斯式的沉默。在我们中间，谁不曾在令人厌恶地替现代教养的偶象服务时弄脏了双手和性情！谁不需要洗涤用的净水，谁没有听到向他发出的警告：沉默与洁净！沉默与洁净！我们只要听从这个声音，就会获得伟大的眼光，我们要用这眼光来考虑拜洛伊特事件；而唯有这样的眼光才能看出该事件的**伟大前景**。

1872年5月的一天，在拜洛伊特的丘地举行了奠基仪式，当

时暴雨倾泻，天色阴郁，瓦格纳同我们若干人一起返城；他始终默然，兀自久久地沉思冥想，一言不发。他在这一天开始了他的六十岁生涯：迄今的一切都是为这一时刻所做的准备。众所周知，人们在异常危急的关头，或者一般说来在作出其平生重要决断时，会因极迅速地内省一生经历而聚精会神，以罕有的敏锐重新识别最亲近者和最疏远者。当亚历山大大帝合并了欧亚两洲的版图，他在那一时刻看到的会是什么呢？可是瓦格纳在这一天内省的是什么——他发生过什么变化，他现在是什么，他将是什么——我们，他的最亲近者，却在一定程度上得以目随：我们自己由瓦格纳的眼光方始能够理解他的壮举——**为了以此种理解担保他硕果累累。**

2

如果一个人最擅长和最醉心的事情不在他生活的全貌中一再显现，就未免太奇怪了。毋宁说，对于才智卓越的人来说，生活不仅应当成为性格的反映，就象在每个人那里一样，而且首先应当成为他的智力和独特能力的反映。叙事诗人的生活本身包含着某种叙事诗的东西（顺便说说，歌德的生活就是如此，而德国人却惯常误以为歌德主要是抒情诗人），剧作家则戏剧性地度过一生。

自从支配瓦格纳的激情本身成为有意识的，并且囊括了他的整个天性，就完全不能无视他生涯中的戏剧性因素了。从此以后，他漫不经心地摸索着，游荡着，听凭旁枝丛生，而在道路交错和方向变换之中，在时常冒险地曲折地抛出他的计划之时，却有独一无二的内在规则支配着，有统一的意志支配着，上述情形由这意志得到解释，这种解释听起来常常如此令人惊讶。但是，

在瓦格纳的生活中还有一个前戏剧阶段，有他的童年期和少年期，人们考察这个阶段必定感到困惑莫解。他本人看起来完全不曾预示过什么；人们现在回顾时或许可以理解为预兆的东西，到头来表明终究是那类与其说会激起希望不如说会激起疑惑的特性：一颗激动敏感的心灵，应付百事时的神经质的匆忙，陶醉于近乎病态的高度紧张的心境，从心平气和一下子变得暴跳如雷。在艺术上，他不曾受过世代相传的严格家教；对于他来说，绘画、诗艺、演剧、音乐都是高深莫测的教养，可望而不可即。乍看起来，他似乎生来是要做半瓶醋的。他命定要在其中成长的环境，对于一位艺术家来说，并非一片值得庆幸的家园。当他结庐学者城之时，他既容易危险地热衷于精神趣味，也容易因博学而生出自负。感情轻易被刺激起来，但不能得到彻底满足。这个少年放眼四周，发现自己被一些奇怪地早熟而又勤勉的人们包围着，与之不可思议地对峙着的，却是配乐可笑且压抑心灵的五花八门的戏剧。如今，特别使从事比较的行家注目的是，一个天资甚高的现代人，在其童年和少年时代却如此缺乏童心，如此缺乏质朴的个性，如此罕能具备这些特点；相反，象歌德和瓦格纳这样完全返朴归真的少数人，却始终比芸芸众生、比后生之辈更具童心。艺术家生来就有高度的摹仿力，他必将特别受到现代生活那种无力的面面俱到的侵袭，犹如受到一种儿科急症侵袭一样；他之象一个老人甚于象稚童和少年，老人才是他真正的自我。只有一个人，而且是那个后来才找到他自己的少年时代的人，才能够创造出少年人的维妙维肖的原型，创造出《尼伯龙的指环》中的齐格弗里德。后来，瓦格纳的壮年是作为他的少年时代来临的，因而他至少在这一点上同平常的天性适成对照。

一俟他在精神上和德行上成熟，他生命的戏剧也就随之开

始。现在真是柳暗花明！他的天性异常地简化了，彼此分成两种本能或两个部分。在最下面骚动着的是惊涛骇浪一样的强烈意志，它好象要泛滥于一切道路、沟壑和洞穴，渴望得到权力。只有一种完全纯洁自由的力量，才能为这个意志指出一条通往善与仁爱之路。这样一个意志倘若与一颗狭隘的心灵联结，就会任意妄为而招致厄运。无论如何，要立即找到自由之路，放进纯净的空气和阳光。当一种顽强的努力一再发现自己归于无效，它就要作恶了。有时问题在于客观情势，命中注定，而不在于努力不够。可是，那不顾问题所在仍然不肯放弃努力的人简直是破釜沉舟，并且因此变得易怒而不公平。他也许从旁人身上寻找失败的原因，甚至会愤恨地认为全世界欠了他的债；他也许执意走上旁门左道，或者使用暴力。于是竟会发生这样的事：在寻求至善的道路上，善良的天性变野蛮了。正是在那些仅仅追求自身道德纯洁的人中间，在隐士和僧侣中间，可以发现这种变野蛮的、病入膏肓的、被失败削弱和毁掉的人。有一个温情脉脉、满怀柔情蜜意轻声劝告着的幽灵，它憎恨暴行和自戕，希望看到人人摆脱枷锁：这个幽灵向瓦格纳进言。它降临他，抚慰地翼护他，它为他指路。我们来看一下瓦格纳天性的另一部分；然而我们应当如何描述它呢？

一个艺术家所塑造的形象并不就是他自己，然而，他显然怀着挚爱所依恋的形象系列的确说出了艺术家自己的一点东西。不妨想一想黎恩齐，漂泊的荷兰人和森塔，汤豪塞和伊丽莎白，罗恩格林和爱尔莎，特里斯坦和马可王①；其中贯穿着一股精神

① 均为瓦格纳歌剧中的人物，其中，黎恩齐是《黎恩齐》中人物，漂泊的荷兰人和森塔是《漂泊的荷兰人》中人物，汤豪塞和伊丽莎白是《汤豪塞》中人物，罗恩格林和爱尔莎是《罗恩格林》中人物，特里斯坦和马可王是《特里斯坦与伊索尔德》中人物。

净化和光大的潜流，日益浩森而澄澈——而面对瓦格纳本人灵魂中最内在的变化，我们不禁在此止步，纵然带有羞惭的保留。在哪个艺术家身上可以在相似的程度上觉察到同样情形呢？席勒塑造的形象，从洛伊贝恩到瓦伦斯坦和退尔，也经历了这样一条净化之路，而且说出了其塑造者成长的某种东西，可是在瓦格纳那里规模要更宏伟，路程要更悠长。无论神话还是音乐，全都参与这种净化，表达这种净化。我在《尼伯龙的指环》中发现了我所知道的最空灵的音乐，例如布仑希尔德被齐格弗里德唤醒的那一幕。在那里，瓦格纳达到了出神入化的心境，令我们想起阿尔卑斯山冰峰雪岭的燃烧，这样纯粹，孤寂，凛然，淡泊，辉映着爱的光芒，大自然在其中显露真身，云彩、雷雨乃至峰巅都伏在它的脚下。从这里返顾汤豪塞和荷兰人，我们看到瓦格纳作为人的成长：他如何开始阴郁不安，他如何寻求狂暴的满足，追求力和醉的享受，时常厌恶地回头逃避，他如何想卸下重负，渴望忘却、拒绝和放弃——洪流冲折于此沟彼壑，注入最深的峡谷。——在这隐秘骚动的黑夜里，一颗星星高悬其上，闪着悲哀的光辉，他似曾相识，称呼它为：**忠诚，无私的忠诚**！为什么他觉得它辉洁光耀胜似一切？忠诚二字对于他的全部天性来说含有何种秘密？他每有所思，每有所写，终究都是提出了忠诚的形象和问题，在他的作品中，有一近乎完整的种种可能的忠诚行为的系列，令人预感到至为壮美珍贵的品质：兄弟忠于姐妹，朋友忠于朋友，仆人忠于主人，伊丽莎白忠于汤豪塞，森塔忠于荷兰人，爱尔莎忠于罗恩格林，伊索尔德、库汶那尔和马可王忠于特里斯坦，布仑希尔德忠于浮旦之最隐秘的心愿[①]——这里不过是给

① 伊索尔德、库汶那尔为《特里斯坦与伊索尔德》中人物，浮旦为《尼伯龙的指环》中众神之王。

整个系列开了个头。这是瓦格纳在自己身上亲自体验到并且作为谦恭的秘密奉献出来的最独特的原始经验；他用忠诚二字来表达它，他乐此不疲，从自身塑造出成百形象来表现它，满怀谢忱地向它呈献他所能拥有的最美的礼物——那种绝妙的体验和认识：他天性的一部分始终忠于另一部分，出于自由而无私的爱，白璧无瑕的创造的部分保持了对阴暗的狂暴不羁的部分的忠诚。

3

在两种至深力量的相互抑制之中，在两者的取长补短之中，有着使他得以完全和独立地保持不变的伟大必然性：这既是他无力支配的唯一东西，又是当他发现自己一再重新面临不忠诚的诱惑及其严重危险时必须遵守和接受的唯一东西。这里源源不断地涌流着成长者的痛苦之源泉，一种捉摸不定的性质。他的每种本能都不甘寂寞，一切生气勃勃的天赋都想单独挣脱出来，使自己得到满足；它们愈是丰富，就愈是骚动不安，彼此冲突。加之受着偶然事件、生活以及获取权力和光荣的强烈渴望的刺激，一般来说，还更为经常地受着生存的无情必要的折磨；到处是桎梏和陷井。要坚持完全保持忠诚，如何可能呢？——这一怀疑时常侵袭他，后来在艺术形象的塑造中就表现为一位艺术家的怀疑：伊丽莎白能为汤豪塞做的仅是受苦、祈祷和殉身，她以她的忠诚拯救了无法无天的罪人，但不是为了他的生命。在每一个被抛入现时代的真正艺术家的生活道路上，充满着危险和失望。他能够用多种方式赚取荣誉和权力，安宁和满足也一再垂顾于他，但永远只是在那种形态之中，这种形态是现代人所熟知的，而对于诚实的艺术家来说，它必将化作令人窒息的乌烟瘴气。他

的危险在于受此诱惑以及对这种诱惑的抗拒，在于憎恶现代寻欢作乐和沽名钓誉的方式，在于愤恨对于现代人引为的任何沾沾自喜。人们公事公办地看待他——似乎瓦格纳必得履行市立剧院和宫廷剧院一个小乐队指挥的职务；人们看到，在现代机构如今几乎带着根本的草率态度一度建立起来并且推行这种草率态度的地方，最严肃的艺术家如何拼力以求严肃，他如何赢得部分的成功而终于遭到全盘的失败，仇恨如何朝他聚来而他又如何试图躲避，他如何找不到一个藏身之地，以及他如何不得不作为其中一员一再回到当代文化的吉卜赛人和流亡者行列中去。他摆脱一种境遇，却罕能使自己有更好的境遇，间或还陷入困境。瓦格纳如此变换着城市、伙伴和国家，人们几乎不明白，他究竟在何种苛刻要求和环境下长久坚持过一段时间。他迄今为止的大半生涯空气沉闷；他好象不再期望一般原则，只是得过且过，尽管他不是如此绝望，却也不抱信心。当一个漂泊者穿过漫漫长夜，为重负和深渊所累，依然彻夜激昂，他就常能鼓起勇气；于是猝死在他看来不是恐怖，反是妩媚诱人的幽灵。重负、修途和长夜，顿时一切皆消！——真是如闻仙乐。他又成百次地怀着那急切的希望重新投入生活，把一切幽灵都留在身后。然而，当他如此行事时，举止中几乎总有一种过度，这朕兆表明他并非深沉坚定地相信那希望，而只是醉心于它罢了。他满怀渴望，却又常常只能打半折地满足甚或不能满足这种渴望，这种对照使他如坐针毡；为持续不断的匮乏所苦，匮乏一旦骤然减轻，他的想象便迷失于过度。生活愈来愈纷乱；但手段也愈来愈大胆而别出心裁，尽管他这位戏剧家所发现的出路愈发张扬其事地是戏剧性的应急措施，是蒙骗一时并且仅仅为一时而编造的假托的题材。他飞快地把它们抓到手，又飞快地把它们挥霍掉。瓦格纳

的生活，倘若不动感情地就近观察，令人想起叔本华的思想，是充满喜剧色彩的，甚至是十分荒诞的。有感于此，承认全部生活历程荒唐而不体面，对于这位比任何人更能在奇峰绝顶独立自由地呼吸的艺术家必定大有影响——这是值得有头脑的人深思的。

详细描述这样一种纷乱，只会引起理应有的一定程度的同情、惊恐和诧异，就在这种纷乱中发展出了一种学习的本领，它即使在德国这个天生的学习民族中也完全是超乎寻常的。而在这一本领中，复又生出一种新的危险，其严重性要甚于那种好象连根拔起和无家可归的、出于不安的幻觉盲目行进的生活。瓦格纳由一个探索的新手变为音乐与舞台的一名全能的大师，并且在每一领域都发明和丰富了技术手段。在为一切伟大表演艺术提供最高典范这一点上，没有人能够同他争夺头魁。可是，他成就得还要多，而为了成就这一切，他和其他任何人一样，不可不学习掌握最高的文化。他是怎样做到这一点的啊！这真是洋洋大观；事物四面八方向他拥来，投身于他，而建筑物愈是高大沉重，运筹统辖着的思想的弓弦就绷得愈紧。对于这个奇才，探寻科学与技巧之门竟如此困难，而他还必须一再即兴启开这扇门。瓦格纳，这位通俗戏剧的革新者，艺术在真正人性社会中的地位的发现者，以往人生观的缜密的解释者，哲学家、历史学家、美学家和批评家，这位语言大师、神话学家和神话诗人，他首次圈定了壮丽、古老、宏伟的作品的范围——为了成就这一切，他积累了多么丰富的知识！然而他的全部创业宏愿既没有压垮他，琐事末节和奇珍异玩也不能引他旁骛。若要估量这样一种伟风高标，不妨以歌德的伟大形象作为对照。作为学者贤哲，歌德就象分支密布的河网，然而，这河网并未把它的全部力量带给

大海，当它流达终点的时候，它的力量至少同样多地失散于它的曲折道途上了。真的，象歌德这样一种性格，自得其乐，且给人带来更多快乐，四周洋溢着一种宽厚的挥金如土的气派；相反地，瓦格纳的激流飞湍或许会使人望而生畏。可是，谁要害怕就去害怕吧，我们另一类人却要借此而变得更勇敢，我们得以亲眼看到一位英雄，他在现代教养的问题上也"无所畏惧"。

他同样不懂得用历史和哲学来修身养性，偏不会让它们对自己起到一种催眠的和清静无为的效果。无论创造的艺术家，还是战斗的艺术家，都不会因为学历教养而偏离自己的生活道路。一旦他突然意识到自己的造型力量，历史就会在他的手里变成一块柔软的粘土，然后他立刻以与任何学者不同的方式对待它，毋宁说更近似希腊人之对待他们的神话传说，如同对待正在加以塑造和创作的一种东西，尽管怀着爱和某种敬畏，却也有着创造者的主权。对他来说，正因为历史比任何梦境更加柔软可塑，他便可以在单个事件里创作出整个时代的典型，从而达到了历史学家望尘莫及的逼真。在什么地方，骑士的中世纪如此有灵有肉地移置到一个作品中，如同在《罗恩格林》中所显示的那样？大歌唱家们难道不会向未来的时代讲述、甚至不仅仅是讲述德意志性格，毋宁说他们难道不会是德意志性格最成熟的果实之一吗？——这种性格始终追求变革而反对倒退，它在最有理由心满意足之时也不曾忘掉高贵的不满足，不满足于革新之举。

瓦格纳恰好一再地被他对历史和哲学的研究逼向这种不满足；他从历史和哲学之中不仅找到了武器装备，而且，他在这里尤其感觉到了鼓舞人心的气息，那是从所有伟大的斗士、所有伟大的受苦者和思想家的墓地散发出来的。没有什么东西比历

史和哲学的应用更能使人脱离他所属的整个时代了。按照通常所理解的历史观，今日的使命似乎已经派给了现代人，他们正气急败坏地奔赴自己的目标，但求喘一口气，能暂时感到仿佛卸下了轭具。在宗教革命精神的震荡之中，唯有蒙田①代表一种内在的安宁，一种恬静的自为存在和舒展——无疑是他最好读者的莎士比亚就是这样体会他的——如今，对于现代精神来说，这种心境已成为历史。一个世纪以来，自从德国人特别着力于历史的研究，他们便在近代世界运动中表现为一种阻力、缓冲力和堕力；或许有些人会赞扬他们的。然而，倘若一个民族的精神追求主要指向过去，这就完全是危险的征兆，是松懈、退化和羸弱的标记；于是，他们现在会以最危险的方式陷入每一种流行的狂热，例如政治的狂热。在现代精神的历史中，我们的学者体现了这种同一切革新运动和革命运动背道而驰的虚弱状态；他们不是向自己提出值得骄傲的任务，而是孜孜于保住一己的小康幸福。一切更自由、更有男子气的步伐越过他们而向前，——诚然决不是越过历史本身！恰如瓦格纳这样的天性所预感的，历史蕴含着全然不同的力量。不过，它必须首次以十分严肃确切的意义，出于一个强大的心灵，完全不象以往那样过于乐观地加以记载，因而不同于迄今为止德国学者的所作所为。他们的全部工作带有某种涂脂抹粉、卑躬屈膝和自满自足的性质，在他们看来，事物的进程总是合理的。每每看到有人流露，既然事情可能更糟，他也就只有知足。其中多数人无意中相信，凡是已经发生的，便是极好的。历史倘若并非总是乔装的基督教神正论，它倘若是满怀公正和同情的热忱写成的，那它就决不会被弄得象一

① 蒙田（Montaigne，1533—1592），法国哲学家。

种服役，象它现在侍奉的东西，象麻醉一切变革和革新的鸦片。相似的情况是哲学：多数人竟然除了想从中学会安全地——极其安全地——理解事物，以便使自己适应事物之外，不想学会任何别的东西。甚至它的最高贵的代表，也格外强调哲学使人宁静和给人慰藉的力量，以致好静和懒散的人们不禁要想，他们所寻求的东西也正是哲学所寻求的。相反，在我看来，全部哲学的最重要问题是，事物在多大程度上有着不可改变的本性和面貌。在这个问题得到解决之后，便可以奋不顾身地投身于**改善世界的那些据认为可变的方面了**。真正的哲学家是通过行动来作此教导的，他们为改善人类异常多变的认识而工作着，不为自己保守他们的智慧；真正哲学家的真正弟子也作此教导，他们中的有些人，例如瓦格纳，懂得坚定果敢地贯彻自己的意愿，而不需要麻醉剂。瓦格纳在他精力极其充沛和充满英雄气概的场合，最是个哲学家。正是作为哲学家，他不但毫不畏惧地经历了种种哲学体系的烽火，并且经历了渊博学识的烟雾，却依然忠诚于他那高贵的自我，这自我要求他的多声部性格有一个总体行动，嘱咐他为了实现这个行动而受苦和学习。

4

如果回顾一下实际上真正走过的路程，不把停顿、倒退、踌躇、延宕计算在内，那么，古希腊以来艺术发展的历史是相当短的。世界的希腊化以及——为了使这成为可能——希腊的东方化，亚历山大大帝的这双重使命始终是最近的伟大事件；一种外来文化到底能否加以移植，这个古老的问题始终是现代人竭力要解决的问题。这两个因素彼此间有节奏的竞赛，在很大程度上决定了迄今为止的历史过程。例如，基督教在这里表现为古

代东方的一个片断，这个片断已经被人们过分彻底地思考和讨论过了。随着它的影响减弱，希腊文化气质的力量重又增长起来。我们经历了一种如此令人惊奇的现象，倘若不能克服漫长的时间距离，把它同希腊的类似现象联系起来，就会对它感到莫名其妙，如坠五里雾中。在康德和伊利亚学派之间，在叔本华和恩培多克勒之间，在埃斯库罗斯和瓦格纳之间，有着如此的相近之处和亲缘关系，令人鲜明地想到一切时间概念的异常相对的性质：仿佛许多事物原是一体，时间仅是浮云，使我们的眼睛难以看到事物本来的统一性。特别是严密科学的历史也给我们造成一种印象，似乎我们现在正处在亚历山德里亚希腊世界的最近旁，似乎历史的钟摆在向它开始摆动的那一点回摆，走向神秘的远方，走向自身的消失。我们现代世界的画面根本不是新的，一个了解历史的人必定常常会感觉到，他似乎是在重温一张古老而熟悉的面孔。在我们现代，希腊文化的精神分布极为涣散：当形形色色的势力争相表演、现代科学技术的成果被用作交换手段之际，希腊的形象重又显现出依稀的轮廓，但它仍然是那么缥缈，宛如幽灵一般。迄今已经相当东方化了的这片土地，重又渴望希腊化了。谁想在这方面帮助它，他当然必须健步如飞，以便联结最形形色色、最遥远的知识据点，汇集最不同的才能领域，以便视察和统治这个异常广阔的地区。所以，现在必须有一支**反亚历山大**的队伍，它具有最强大的力量，揭竿而起，一呼百应，攻城略地，大愧为摧枯拉朽的组织。不是象亚历山大那样去解开希腊文化的哥尔提亚斯之结①，致使它的线头向世界各个方

① 哥尔提亚斯，希腊神话中佛律癸亚国王，他用乱结把轭系在马车的辕上，牢固难解。神谕凡能解开此结者，便是亚洲的君主。此结后来被亚历山大大帝用利剑斩开。

向飘散，而是**在它已被解开之后又去把它打上**——这才是当务之急。我在瓦格纳身上看到了这样一种反亚历山大力量：他吸引和聚集那些业已涣散的、虚弱而懒散的东西，倘若可以用医学术语来表达的话，他具有一种**收敛**力。在这个意义上，他属于真正伟大的文化力量。他支配着艺术、宗教和种种民族历史，因而是博学家的对立面，一颗仅仅从事搜集和整理的灵魂的对立面。因为他把搜集起来的东西联成整体，赋予灵魂，他是**世界的简化者**。为了不对这样一个观念产生误解，人们不妨把他们的创造精神所提出的这个一般性使命同那个远为狭窄和切近的任务作比较，后者现在往往是和瓦格纳的名字联系在一起的。人们期望他进行一场戏剧改革；假定他如愿以偿了，那么，此举对于那更高更远大的使命有何贡献呢？

或许此举会使现代人发生变化和改变面貌，因为在现代世界中，一事物如此必然地依赖于他事物，以致谁只要拔出一根钉子，他就会使整座建筑动摇和倒塌。我们在这里以夸张的方式就瓦格纳的改革所说的，同样也应该期待于其他每种真正的改革。倘无风俗和国家、教育和交往等一切领域内的革新，而要戏剧艺术产生最高最纯粹的效果，乃是完全不可能的。在某一点上（这里是在艺术领域中）业已变得强大的爱和正义，必定按照其内在需要的法则继续蔓延，不可能重返其早期蛹化的静态。哪怕只是为了明白，现代艺术对于生命的态度在多大程度上是生命蜕化的一个象征，我们的剧场在多大程度上成了它的建造者和光顾者的一个耻辱，我们也必须完全改变思想方式，善于把日常生活习惯当作十分陌生和错综复杂的东西来考察。判断力的惊人混浊，不惜一切代价寻求享受和娱乐的赤裸裸欲望，博学迂腐的考虑，艺术家方面借艺术的严肃妄自尊大，装腔作势，事业

家方面对金钱的冷酷贪欲，上流社会的头脑空洞，毫无思想，他们对于民众仅仅考虑其对自己有用还是危险，他们光顾剧场和音乐会时从来不曾想到自己的责任——这一切构成了我们今日艺术状态的令人堕落的沉闷气氛。但是，人们已经如此习惯于这种气氛，就象我们的有教养人士那样，人们甚至揣想这种气氛对于健康必不可少，一旦由于某种客观原因不得不暂时放弃，就感到很不舒服。事实上只有一种方法可以使人们立刻相信，我们的剧场安排是何等粗鄙，而且是异乎寻常、不可救药地粗鄙：只要拿从前希腊剧场的实际情形来对照一下就行了！假如对于希腊人一无所知，我们的现状也许会令人无可奈何了，人们为了那些在大地上无家可归的人的梦想，还会坚持这样的抗议，如同瓦格纳首先以伟大的风格作出的那样。人们也许会说，对于那些人，这样一种艺术是令人满意的，恰如其份的——何况它从来不是另一种样子的！——但它的确曾经是另一种样子的，而且即使现在也有一些人，他们并不满意于迄今为止的剧场安排——拜洛伊特发生的事情恰好证明了这一点。在这里，你们可以看到训练有素的特选的观众，处于幸福高潮时刻的人们的感动，此时此刻他们觉得全身心受到了鼓舞，从而坚定了自己的雄心壮志；在这里，你们可以看到艺术家最忘我的献身精神，戏中之戏，一位凯旋的创造者，他的作品本身是成功的艺术活动丰富性的缩影。在现代能够见到这样一种现象，岂非令人觉得近乎魔幻？有幸在这里协助和观赏的人岂非必定已经得到改造和更新，以期从今以后在人生其他领域里也得到改造和更新？这里岂非发现了一个通往陌生海洋的港口，准备好了一片平静的水域？——有谁从笼罩这里的深沉孤独情绪返回到迥异的生活之表面和低处，他岂非要象伊索尔德一样频频自问：“过去我是如何忍受的？

现在我如何还忍受得了？"而倘若他不能忍受把他的幸福和他的不幸自私地藏在自己心中，从现在起他就会抓住一切机会证实这一点。他会寻问，苦于现代剧场安排的人在哪里？我们的天然盟友在哪里？和他们一起，我们可以同现代教养咄咄逼人的过分蔓延作斗争。因为我们暂时还只有一个敌人（暂时！）——就是那些"有教养人士"，对于他们来说，"拜洛伊特"这个词意味着他们的惨重失败——他们不支持，他们暴跳如雷地反对，或者装聋作哑，后一着似乎尚能奏效，现在已经成为最老谋深算的反对派的惯用武器了。然而，我们恰好借此知道，他们的仇视和阴谋并不能摧毁瓦格纳的个性，也不能阻止他从事创作。而且，他们暴露了他们的虚弱，表明当今有权者的反抗经受不了几个回合的交战了。有心威武雄壮地南征北战的人们适逢其时，面前是一个最广阔的领域，征服者的名字空缺着，任凭他们去填上。例如，教育机构业已腐败，到处都可以发现个别的人，他们已经不声不响地唾弃了这个机构。这些对我们的教育机构其实早已深感不满的人，随时都会起而公开反抗，亮明态度！他们理应摆脱令人气馁的愤懑！我知道，倘若从我们全部文化活动的成果中抹去这些天性默默作出的贡献，就会象一次致命的放血，使文化活动本身奄奄一息。例如，在旧机构管理下，学者中只剩下了政治狂热病患者和形形色色的写作匠。这个令人厌恶的机构如今唯有依仗暴力和非正义的势力，从国家和上流社会那里获取力量，因而它的利益就在于使这些势力愈来愈凶恶和肆无忌惮，没有这种依仗它就虚弱不堪，委靡不振，人们只须对它公正地予以蔑视，它就会颓然倒塌。谁为了人类的正义和爱而斗争，他就用不着怕它，因为只有当他把他的斗争进行到底之时，他才会面临他的真正的敌人，目前他的对手还仅仅是其先头部队——现

代文化。

对于我们来说，拜洛伊特意味着这场斗争揭开了序幕。倘若人们以为，我们的所作所为只是为了艺术，似乎把艺术当成了包治百病的灵药和麻醉剂，那真是天大的不公平。我们在拜洛伊特悲剧艺术作品的形象中所看到的，正是个别人同他们所面临的貌似不可战胜的必然性的一切东西的斗争，同权力、法则、传统、定规以及事物的全部秩序的斗争。这些人宁愿在为正义和爱进行的斗争中从容赴死，奋勇献身，在他们看来，没有比这更美好的生活了。悲剧的神秘眼睛盯视我们的目光并无使人松懈或捆缚肢体的魔力。尽管悲剧演出之时，要求我们安静；——因为艺术在这里并非战斗本身，而是战斗前和战斗中的休息，它是这样一个时刻，此时人们通过对象征的领悟回顾往日，瞻望未来，此时我们略感疲倦，一个梦境翩翩走近，帮助我们恢复精神。一旦天色破晓，战斗打响，神圣的阴影悄然飘散，艺术重又远离我们；但是它的慰藉从往时传来，依然笼罩在我们头上。否则，个人处处发现自己的不足和无能为力，倘若他不是事先注定要变成某种超个人的东西，他会怀着怎样的心情战斗呵！个人所遭受的巨大痛苦，人类认识的不一致，最终认识的不可靠，能力的不平等，这一切使个人需要艺术。只要我们周围的一切都在忍受和制造苦难，我们就不可能幸福。只要人类事物的进程取决于暴力、欺诈和非正义，我们就不可能高尚。只要全人类没有开展智慧的竞赛，以最明智的方式引导个人生活和求知，我们就不可能聪明。一个人在这三个方面如何能够忍受那种欠缺感，倘若他在他的斗争、努力和毁灭中不复能够看出某种崇高的、有意义的东西，不向悲剧学习培养对于巨大激情的节奏和巨大激情的牺牲的乐趣？艺术当然不是直接行动方面的教师和教

育家；艺术家决非智力意义上的教育家和顾问；悲剧英雄所争取的东西，并非一开始就自在地值得争取的。正象在梦中，只要我们感觉到强烈的艺术魅力，事物的价值就发生了变化一样，当悲剧英雄宁愿选择死亡而不愿偷生时，我们与他发生了同感，便会觉得这种境界是如此值得争取——可是在现实生活中，这种境界却罕有同样的价值和力量。所以，艺术正是休息者的活动。艺术所显示的斗争，是人生的现实斗争的简化；艺术的问题是人类行为和意愿的明细帐目的缩写。但是，艺术的伟大和必不可少正是在于，它唤起了一个较为单纯的世界、人生之谜的一个较为简明的解答的**外观**。每个饱尝人生痛苦的人都不能没有这种外观，就象每个人都不能不睡觉一样。人生的规律愈是难以认识，我们就愈是热烈地渴望那种简化的外观，哪怕只是为了一瞬间；事物的普遍认识与个人的性灵和精神能力之间的紧张关系也就愈是严重。但是**弦并未因此而绷断**，因为我们有艺术。

个人注定应当变成某种超个人的东西——悲剧如此要求。个人应当忘记死亡和时间给个体造成的可怕焦虑，因为即使在他的生涯的最短促瞬间和最微小部分中，他也能够遇到某种神圣的东西，足以补偿他的全部奋斗和全部苦难而绰绰有余——这就叫做**悲剧的思想方式**。如果有朝一日整个人类必定毁灭（谁还能怀疑这一点呢！），那么，它在一切未来时代的最高使命就是这个目标：紧紧联结成为统一体和共同体，使得它能够作为**一个整体**，怀着一种**悲剧的信念**，去迎接它即将到来的毁灭。人的全部高贵化都包括在这个最高使命中了。人类万劫不复地受到拒斥，这是一位人类之友所能想象到的最为阴郁的画面。我是如此鲜明地感觉到这画面啊！人类未来的唯一希望和唯一担保就在此了：**但愿悲剧的信念不要死去**。倘若人类一旦完全丧

失悲剧的信念，那么，势必只有凄惨的恸哭声响彻大地；反之，最令人愉快的安慰莫过于悲剧的思想在世界上复活人们获得了我们所具有的认识。因为，这种快慰完全是一种超个人的普遍的快慰，是人类为人性的已被证实的关联和进步而欢欣鼓舞。

5

瓦格纳用一种认识之光来照耀现在和以往的人生，它明亮得足以使人看清那些陌生的角落。所以，他是世界的一位简化者，因为世界的简化始终在于：认识者的眼光重新支配表面上光怪陆离、混乱不堪的现象，把原先互不相容的事物凝聚为一体。瓦格纳做到了这一点，因为他在两个似乎漠不相干地处在不同领域的事物之间发现了联系：在**音乐和人生**之间，以及在**音乐和戏剧**之间。并非他发明或者创造了这种联系，它们就在那里，原本就躺在每个人的脚下。伟大的问题就好象宝石，成千上万的人从上面走过，直到一位行家终于把它拾起。瓦格纳自问，在现代人的生活中，正是象音乐这样一种艺术以如此不可比拟的力量兴起，这意味着什么？一个人必须毫不轻视这人生，是的，他必须鲜明地想象到一种奋发有为的、为**思想自由**和**独立思考**而战斗的人生形象，然后音乐在人间才能真正表现为一个谜。他岂不是要说：音乐不可能在这样的时代兴起！那么它的存在是怎么回事呢？纯属偶然？个别的大艺术家的出现的确可以是一个偶然事件，可是，这样一系列大艺术家的出现，如同现代音乐史所表明的，迄今为止仅在古希腊有过一次相似的情形，这种现象使我们必须考虑，其中起支配作用的不是偶然性，而是必然性。正是对这个必然性问题，瓦格纳提出了一种解答。

他首先洞察到一种危机，其蔓延之广，如今靠文明联结的民

族无不波及。在这里，语言到处都生病了，而且在整个人性发展中留下了这可怕疾病的痕迹。因为语言不停顿地登上了它的疆界的最后一层阶梯，尽量远离那种它本来在完全的质朴性中能够加以满足的强烈感情冲动，为了占领与情感相对立的思想的领域，在近代文明的短时期内，不得不因这种过度的自我扩展耗尽了自己的力量。于是，现在它再也不能独立做到这一点：使受需求煎逼的人彼此通报最简单的生命冲动。人在其需求中再也不能靠语言来自我介绍，因而再也不能真正地自我传达。在这种模糊感知的状态中，语言到处成为一种自为的暴力，它好象伸开鬼臂搂住人们，把他们推向他们原本不想去的地方。只要他们试图互相通知和联合从事一项工作，一般概念甚至纯粹字音的幻觉就抓住了他们，由于自我传达方面的这种无能，所以，他们的集体精神的形成又带有自我误解的特征，就此而言，它并非满足真正的需要，而仅仅反映了独断专行的词和概念的空洞性。于是，人类在其一切痛苦之外，又加上了约定俗成这种痛苦，也就是说，并无情感的一致，却要在语言和行动方面达成一致。正如每种艺术在其衰落过程中终会达到一点，此时它的病态繁衍的方法和形式要求对艺术家的年轻心灵实行专制统治，使之成为自己的奴隶；现在，在语言的衰落中，人们也成了词的奴隶。在这种强制下，无论谁都再不能朴素地说话，而且一般来说，很少人能够通过同一种教育作斗争来保住自己的个性，这种教育认为，倘若它形象地接受清晰的感觉和需要，就显得没有本事了，只有当它把个人置于“清晰的概念”之网中，教会他正确地思考，才能证明自己的成功。仿佛把某个人造就成一个正确思考和推论的生灵，而不首先把他造就成一个正确感觉的生灵，真有什么价值似的。现在，在这样一个受了伤害的人类中，一旦响起我们

德国大师们的音乐，实际上是什么东西在奏响呢？恰好是正确的感觉，它起来反对一切约定俗成，反对人与人之间一切人为的疏远和互不理解。这种音乐是向自然的复归，但它同时又是自然的净化和改造，因为这一复归的冲动是在温柔的人们心中发生的，而在他们的音乐中奏响的是转变为爱的自然。

我们把这看作瓦格纳对于音乐在现代意味着什么这个问题的一个回答，他还有第二个回答。音乐与人生的关系不但是一种语言对另一种语言的关系，而且也是完美的听觉世界对全部视觉世界的关系。如果拿视觉现象同以往的生活现象作比较，那么，现代人的生活就显得难以形容地贫乏和枯竭，尽管也难以形容地五光十色，但唯有浅薄的眼光才会从中感觉到幸福。人们只看见刺眼的东西，只获得急剧颤动的色彩游戏的破碎印象：这整个情景岂非象人们收藏的昔日文化的无数瓦砾碎片在闪烁争辉？这里的一切岂非都是不合礼仪的奢华，东施效颦的动作，自命不凡的外表？岂非一件披在冻馁裸体上的褴褛彩衣？岂非一伤苦命人的升平歌舞？岂非一个受了致命伤的人装出高傲的夸张面相？而且在这中间，只有靠了急遽的活动和忙乱，才能加以遮掩——面无人色的昏厥，烦恼不堪的纠纷，忙忙碌碌的无聊，鬼鬼祟祟的隐痛！现代人的形象已经成为彻头彻尾的假象；现代人不是里表一致地出面，他毋宁说是隐藏在他现在扮演的角色里。在某个民族那里，譬如说在法国人和意大利人那里，残存着的一点艺术创造力，也被用在这种隐藏自己的做戏艺术上了。如今凡是要求“形式”的场合，诸如社交和娱乐，写作，外交，人们都不自觉地把“形式”理解为一种讨人喜欢的外表，与真正的形式概念正好相反。其实，形式是一种必然的形态，它与讨不讨人喜欢毫不相干，因为它恰好是必然的，而不是随意的。然而，

如今在文明民族中并不明确要求形式的场合，人们同样少地拥有那种必然的形态，他们只是在追求讨人喜欢的外表时不那么走远罢了，纵然他们至少同样努力地追求。也就是说，外表在各处怎样讨人喜欢，为何人人都必定喜欢现代人这样孜孜不倦地追求外表，对于这一点，每个人按照他本人是现代人的程度，都有所感觉了。塔索①说："只有橹舰中划桨的奴隶才彼此了解，而我们却礼貌地误解别人，所以别人也应当误解我们。"

在这个注重形式和宁愿误解的世界上，现在出现了沉浸于音乐的心灵，究竟要达到什么目的？这些心灵怀着高贵的诚实和超个人的激情，悠然神往于伟大自由节律的运动，为从自身不可穷竭的深处升起的静静燃烧的音乐之火所灼热，这一切究竟要达到什么目的？

音乐借这些心灵来期望自己匀称的姐妹——体操，如同期望自己在视觉领域的必然形态。在这寻求和期望中，她成为审判现代整个骗人的视觉世界和假象世界的法官。这是瓦格纳对于音乐在现代意味着什么这个问题的第二个答案。帮助我吧，他向一切能够听到的人呼吁，帮助我发现我的音乐作为正确感觉之重新找到的语言所预言的那种文化，请深思一下，音乐的灵魂现在想要形成一个躯体，它通过你们大家寻找着在活动、行为、设施、风俗中显形的途径！有些人理解了这一呼吁，而且这愈来愈成为他们的呼声；他们也是第一次重新明白，把国家建立在音乐上面是什么意思，古希腊人对于这一点不但理解，而且要求自己实行。然而，这些心领神会的人将无条件地谴责现代国家，就象今天大多数人已经谴责教会一样。这条路通向一个如

① 塔索（1544—1595），文艺复兴时期意大利史诗诗人，受暴君迫害发狂而死。

此新颖、但毕竟不是史无前例的目标，引导我们弄清，今日教育的可耻缺陷何在，它不能使人摆脱野蛮的真正原因何在。它缺少音乐的能动创造的灵魂，相反，它的要求和设施是这样一个时代的产物，在其中，我们在这里寄予了如此意味深长的信任的那种音乐甚至尚未诞生。我们的教育是现代社会中最陈腐的东西，其陈腐正在于对待唯一的新鲜教育力量的态度，现在人比以往世纪高明就是因为有了这种力量——或者能够有这种力量，倘若他们不想再这样浑浑噩噩、得过且过地生活下去的话！由于他们至今尚未接纳音乐的灵魂，因此他们也还没有按照希腊人和瓦格纳的含义来领悟体操；这又是现代造型艺术家之所以注定没有希望的原因，既然他们放弃音乐作为进入一个新的视觉世界的向导，就象今日之所为。这里所意欲的东西，本可借天赋而生长，但它们不是来得太迟，就是来得太早，反正生不逢辰，因为它们是多余的，无效的；在这里，甚至以往时代完美的最高的典范，现代造型艺术家的楷模，也是多余的，近于无效的，几乎成就不了什么事情。他们在自己的内在直观中看不见前面的新的形象，看见的始终只是背后的旧形象，因此他们是为历史而不是为人生服务，他们在出生之前就已经死去了。可是，如今谁在自身中感觉到真正的、有创造力的生命（在今天这就是音乐），他又岂能让自己受到随便什么想要成为形象、形式和风格的东西诱惑，哪怕只有一瞬间继续怀抱希望呢？他摆脱了所有这类虚荣心；他既不想到自己理想的听觉世界之外去寻找造型奇迹，也不期望我们失去活力的褪色的语言会产生伟大作家。他不愿听取空洞的许诺，宁肯忍耐地以深深不满的眼光注视着我们现代的风气。倘若他的温暖的心不是满怀同情，他就要怒气冲冲，怨恨不已了！即使恶意和嘲讽，也胜于象我们那些"艺术之友"一

样，沉缅于一种虚假的满足和偷偷的贪杯！但是，如果他能够爱、同情和合作，他就可以不止于否定和讽刺，但他首先必须否定，借此为他乐意助人的心灵开辟道路。这样，一旦音乐令许多人肃然起敬，使他们信赖它的最高目的，对待如此神圣的一种艺术的玩物丧志的态度就要宣告结束了；我们的消遣艺术、剧场、博物馆、音乐会所赖以存在的基础，即那些“艺术之友”，就要被驱逐了；国家对于他们愿望的照顾，要变成虐待了；公众的判断力认为训练出这种艺术之友乃是具有特殊价值的事，现在它要被一种较好的判断力取代了。目前我们甚至还必须把**公开的艺术之敌**看作真正的有益盟友，他在那里公开反对的，正是“艺术之友”所理解的那种艺术，后者除这种艺术外就别无所知！他至少可以给这种艺术之友推算出他们在剧场和公共纪念场所的建筑方面，在招聘“著名”歌唱家和演员方面，在维持毫无成效的艺术学校和美术馆方面，所造成的荒唐的金钱浪费，这里还完全没有算上为臆想的“艺术趣味”而在家政和教育上耗掉的所有精力、时间和金钱。这里没有饥饿和满足，始终只有对二者外表的无精打采的玩弄，挖空心思地作虚浮的陈列，以扰乱别人对自己作出判断。更糟糕的是人们在这里一旦比较认真地对待艺术，就要求它制造出一种饥饿和渴望，认为它的使命正在于这种人为制造的亢奋。人们仿佛害怕自毁于厌倦和麻木，于是唤出一切恶魔，让它们象猎人驱赶野兽一样来驱赶自己。人们渴望痛苦、愤怒、仇恨、激昂、出其不意的惊吓和令人窒息的紧张，把艺术家当作呼唤这场精神狩猎的巫师召到自己面前。现在，在我们的有教养人士的心灵中和家庭开销中，艺术不是一种完全虚构的需要，就是一种可耻的有伤体面的需要，它或者什么也不是，或者是一样坏东西。极少数比较优秀的艺术家好象沉浸在

一个令人晕眩的梦境里，对这一切视而不见，他们宛如幽灵，心神不宁，徘徊吟哦着自以为依稀听到的来自缥缈远方的美丽词句。相反，另一些艺术家则完全秉承现代的脉搏，无比蔑视他们较高贵的同行的梦游和梦呓，率领着浩浩荡荡的激情，如同率领着狂吠的狗群，按照现代人的要求放开它们，让它们向现代人扑去，因为现代人宁愿被捕猎、咬伤、撕碎，不愿在寂静中与自己相处。与自己相处！——这个想法使现代人不寒而慄，这是他们的恐惧和怕鬼。

当我在闹市观望行人，看成千上万的人表情迟钝或行色匆忙地走过去，我就总是对自己说，他们一定心情恶劣。那么，对于所有这些人来说，艺术就只是那种使他们心情更加恶劣，使他们更加迟钝和浑浑噩噩，或者更加匆忙和贪婪的东西。因为不正确的感觉驾驭着他们，根本不容许他们向自己承认自己的不幸，只要他们想说话，习俗就在他们耳旁叮咛点什么，使他们忘记了他们本来想说的话；只要他们想互相传达，他们的理智就仿佛因咒语的魔力而瘫痪了，以致他们把自己的不幸说成幸福，并且相当自愿地联合起来奔赴自己的厄运。这样，他们被彻头彻尾改变了，被贬作了错误感觉的驯顺奴隶。

6

我只想举两个例子来说明，在我们时代，感觉是如何颠倒，而对于这种颠倒又如何毫无意识。从前，人们以正直高贵的态度鄙视从事金钱交易的商人，尽管他们也少不了这种人，承认每个社会都必须有自己的内脏。现在，商人是支配现代人类心灵的力量，成了现代人类最令人羡慕的一部分。过去，人们最忌讳的是过于珍惜寸阴，主张无动于衷（nil admirari）和关心永恒

的要求。现在，只有一种认真还保留在现代人心中，他们只对报纸新闻和电讯认真。利用每一瞬间，为此尽可能当机立断！——不妨认为，现代人大约也仅仅保留了一种美德，即果断。遗憾的是，实际上毋宁说比比皆是永不餍足的肮脏贪欲，人人身上都有一种到处探头的好奇心。一般来说，现在**精神**是否还**存在着**——我们宁愿让未来的法官们去探究这个问题，他们有朝一日将用他们的筛子把现代人筛选一遍。但是，这个时代是一个卑鄙的时代，现在已经可以看清这一点了，因为它尊敬以往高贵时代所蔑视的东西。当它霸占了过去的智慧和艺术的全部珍宝，穿戴华丽地朝我们走来时，它就表明它对于自己的卑鄙有了一种极其不快的自我意识；它需要这些行头不是为了暖和身子，而是为了遮丑哄人。在它看来，伪装和掩饰自己的需要比御寒的需要更迫切。今日的学者和哲学家并非利用印度人和希腊人的智慧使自己变得真正睿智宁静，他们的工作纯粹是为了给现代制造一种智慧的虚假名声。动物史学家竭力把如今国与国之间、人与人之间关系中暴力、诡计和复仇欲的兽性发作描述为永远不变的自然规律。历史学家在兢兢业业地证明一个命题，所谓每个时代均有其固有的权利和条件，以便替我们时代所面临的审判准备辩护的根据。国家学说，民族学说，经济学说，贸易理论，法学——如今一切都带有那种**预备辩护**的性质；真的，看起来，凡是尚未在庞大的职业机构和权力机构的活动中耗尽的、仍然积极的精神力量，其唯一使命便是为现代进行辩护和开脱罪责了。

在哪一位原告面前呢？人们诧异地问。

在自己不安的良心面前。

在这里，现代艺术的使命也第一次变得一目了然：呆滞或沉

醉！催眠或麻醉！用种种方法麻痹良心！帮助良心摆脱有罪的感觉，而不是促使它复归于无罪！至少奏效于一时！在人的自我面前为人辩护，却又封住他的自我的嘴，堵住他的自我的耳朵！——少数人一旦真正感觉到了艺术的这种可耻的使命和这种可怕的降格，他们的心灵就将始终满怀衰怜，但也满怀新的热望。谁要解放艺术，恢复艺术的不容亵渎的神圣性，他首先必须使自己摆脱现代心灵。只有作为一个纯洁的人，他才能发现艺术的纯洁，他要完成两项伟大的净化和圣化。倘若他成功了，他出于解放了的心灵用他的解放了的艺术向人们说话，那么，这时候他才进入了最大的危险和最艰巨的斗争：人们将会宁愿把他和他的艺术撕碎，而不是给予承认，就象他们面对他和他的艺术必定会羞愧得无地自容一样。很有可能，艺术的拯救，现代唯一充满希望的一线光明，始终只属于少数孤独的心灵。相反，多数人也许会继续忍受下去，凝视着他们那种艺术的冒着浓烟的熊熊火舌；他们不要光明，宁要头晕目眩，他们甚至仇恨自己头上的光明。

所以，他们逃避新的光明使者。可是，他朝他们走来，受到他由之诞生的爱的驱迫，并且想去驱迫他们。他向他们呼吁："你们应当经历我的秘仪，你们需要它的净化和震撼。要勇于追求你们的幸福，一度放弃你们大约唯一知道的那一小甬蒙昧的自然和人生；我引你们去一个同样真实的世界，当你们从我的岩洞返回你们的天日之下，你们自己会说，哪一种人生是真实的，何处是真正的光天化日，何处是真正的洞穴。自然实质上要丰富、有力、幸福、富饶得多，只要你们象往常那样生活，你们就不会了解她。学会重新成为自然，并且依靠我的爱与火的魔力，让你们自己与自然一起变化，在自然之中变化。"

这就是瓦格纳的艺术向人们倾诉的声音。我们，一个可怜时代的孩子，得以首先听到这声音，这一点表明，正是这个时代应当怎样成为值得同情的，一般来说还表明，真正的音乐是天命和原始法则的一部分。因为恰好在现在，这音乐完全不可能因一种空洞无意义的偶然性而奏响。一位偶然的瓦格纳被抛入过分强大的异己因素之中，恐怕要被压碎了。有一种必然性在美化和辩护着真正的瓦格纳的生成。他的艺术，就其产生来看，乃是一幕壮丽的戏剧，而由于理性、法则、意图到处显现，它的生成也是充满苦难的。观察者面对这幕戏剧的成功，会不由自主地赞扬它的充满苦难的生成，并且欣慰地思忖，每一种天赋的性灵和才能必定会变为幸福和利益，但它也要经过艰苦的磨炼；每种危险使它更加果敢，每个胜利也使它更加审慎；它主动接近毒质和灾祸，从而变得更加强健。周围环境的嘲弄和反对更刺激和激励了它；倘若它迷路了，那么它就带着最奇特的猎获品从迷途归来；倘若它熟睡了，那么"它只是在积蓄新的力量"。它锻炼自己的身体使之更健壮；它愈活愈有活力；它如同一种欢快的激情支配着一个人，倘若他的双脚倦于沙洲，伤于利石，它就使他翩翩起飞。它不能不传达，每个人应该协助它的工作，它决不吝惜它的馈赠。如果遭到拒绝，它就更慷慨地赠送；如果受礼人滥用了赠品，它就把它所拥有的最贵重的珍宝也补赠上。而且，最老最新的经验都证明，还从来不曾有一个受礼人完全配得上它的馈赠。因此，天赋的性灵——音乐通过它向现象世界说话——是太阳底下最神秘的东西，是力量与善意联袂静卧于其中的深渊，是自我与非自我之间的一座桥梁。谁能说清楚它存在的根本目的是什么呢，倘若连它以往行为中的合目的性还有待于猜测的话？可是，人们可以出于极其幸福的预感设问：伟大的事物难道

真的会为了渺小的事物存在，伟大的天赋要服务于最低劣的资质，最崇高的德行和神性要服务于行将就木之辈吗？因为人们**最不配得到它，可又最需要它**，真正的音乐就必定会奏响吗？一个人只要一度沉浸在这一可能性的狂热奇迹中，从那里回顾人生，那么，从前显得如此阴郁朦胧的东西也会大放光芒。

7

情况不可能是别的样子，面对象瓦格纳这样一种天性，一个观察者必定不由自主地时时反省自身，反省自己的渺小和衰弱，他会自问：这样的天性对你有何用？你的存在究竟为了什么？——然后他可能茫然不知所答，而且惊诧地冷眼注视他自己的灵魂。也许，正是这方面的体验使他感到满足；也许他正是在**对于自己灵魂的疏远感**中听到了问题的答案。于是，带着这种感觉，他分享瓦格纳的无比有力的生命表现，分享他的力量的凝聚，分享他的天性的那种恶魔般的感染力和自我抛却力，这一天性既能变化，又能传达，同时还向自己传达其他的灵魂，在给予和接受中都显出它的伟大。当此之际，这位观察者看起来似乎被瓦格纳的汹涌澎湃的天性击败了，他向它的力量投诚，于是，仿佛**通过他对他自己的反对**而变得强大了；而每个细心省察的人都知道，即使在观察时，对象也神秘地抗拒面对面的静观。瓦格纳的艺术使我们经历了一颗漫游着的心灵所体验到的一切，这颗心灵与其他的心灵共命运，学会了用各种各样的眼光看世界，所以，在我们见过他本人之后，我们现在也不妨从这样一种异样和陌生的立场来看看他本人。我们最真切地感到，在瓦格纳身上，世界的一切可见之物都想深化和内化为可闻之声，并且寻找着它们失落的灵魂；同样地，在瓦格纳身上，世界的一切

可闻之声也想显现为可见之物，仿佛想获得躯体。他的艺术总是引他走一条双向的路，从一个听觉剧世界到一个与之有神秘亲缘关系的视觉剧世界，或者相反。他（我们的观察者和他一起）不断地受到驱迫，要把可见的动荡移回到心灵和原始生命中去，又要看见内心最隐秘的活动，给它们安上外观和躯体。这一切正是**酒神颂戏剧家**的特色，这个概念是在下述含义上使用的：他集演员、诗人和音乐家于一身。从瓦格纳之前酒神颂戏剧家唯一完美的表现，即从埃斯库罗斯及其希腊同行身上，必然要提炼出这个概念。人们往往试图从内在的压抑或缺陷中引伸出最大的发展。例如，对于歌德来说，诗歌是他当不成画家而寻找出路的一种手段。可以把席勒的戏剧看作变相的公民演讲。瓦格纳自己也试图用别种原因来说明德国人的音乐成就，他认为，德国人由于缺乏一种天然和谐的嗓音的魅力，所以不得不下苦功夫理解音乐，就如他们的宗教改革家们那样。如果人们想按照类似的方式，把瓦格纳的发展与这样一种内在的压抑联系起来，他们很可以假定他身上有一种演戏的天赋，这种天赋想必会拒绝依靠最简便平凡的途径获得满足，它把全部艺术联合成一个伟大的戏剧启示，从中找到了自己的出路和救济。然而，人们同样也可以说，这位强有力的音乐天才，因为不得不向半吊子音乐家和非音乐家说话而绝望，于是狂暴地打开了通向其他艺术的入口，以求百倍清楚地传达自己，为自己争得理解，最大众化的理解。现在人们不妨再想象一位原始戏剧家的发展，在他圆满成熟之时，他是一个没有任何压抑和缺陷的造物——一位真正自由的艺术家，他欲罢不能地运思于一切艺术之中，是表面上分离的领域之间的联络人和调解者，是艺术能力的统一整体的重建者，这个统一整体全然不能凭空猜出或凭逻辑推演出，而只能

用事实来证明。但是，谁一旦目睹这样的事实，他就会被它的最不寻常的魅力征服。他一下子面对一种强大的力量，它解除了理性的反抗，使人们以往习惯的一切显得荒唐而不可理解。我们只好假设，我们飘游在一种神秘的如火如荼的元素中，不再理解我们自己，不再认识最熟悉的事物。我们手中没有标尺，一切规则的、凝固的事物都开始自己活动，每样事物都闪放出新的光彩，用新的文字向我们言谈。——在这里一个人必须是柏拉图，才会在如此大喜大惧之时象他那样作出决定，对戏剧家说道："我们希望一个人凭其智慧而能够具备一切能力，模仿一切事物，当他来到我们的城邦，我们把他当作某种神圣的奇特的东西尊敬，给他的皮肤抹上油膏，饰以毛皮，然后请他离开，到别的城邦去。"很可能，一个生活在柏拉图式城邦中的人，能够和必须孜孜以求某种超越于自己的东西。至于我们，根本不是在他的城邦里、而是在全然不同的社会里生活的另一种人，我们却盼望那位魔术师来临，哪怕我们对他已经心存畏惧，——看来，唯有借此才能否定可恶的理性和权力，以及作为两者的化身的我们的社会。人类及其公共生活、风俗、生活秩序、公共设施达到一种境界，可以不需要模仿的艺术家，这样一种境界也许不是完全不可能的，但是，正是这个"也许"寄托在当今最敢作敢为的人们身上，并且是困难重重的。大约只有一个人可以语此，他当能先行唤起和感到一切未来时日的最高瞬间，于是必定而且可以象浮士德那样立刻变得盲目。因为我们无权自己如此盲目，相反，譬如说，柏拉图也许就有权按照他关于理想的希腊人的唯一观点，盲目地反对现实的希腊人。所以，我们另一种人反倒需要艺术，因为我们恰好**清醒地面对现实**；而且，我们需要的正是全戏剧家(All Dramatiker)，指望他至少暂时地把我们从那种可怕的

紧张中解脱出来，清醒的人如今在自己和他所承担的任务之间感觉到了这种紧张。我们和他一起登上感觉的最高一节梯阶，在那里才觉得自己恢复了自由的天性，置身于自由的天地。我们从那里宛如通过海市蜃楼，观看正在奋斗、胜利和毁灭的我们以及我们的同类，叹为庄严的意味深长的现象，我们欣赏着激情的节奏和激情的牺牲，我们在英雄的每一铿锵步伐中听到死亡的阴郁回响，而把挨近死亡看作生命最高的刺激。——这样，我们带着对人生的罕有的欣慰之情，重又变成悲剧式人物，并且有了一种新的信心，仿佛我们现在从莫大的险境、越轨举动和恍惚状态中发现了回到故乡和有限事物，回到人们能够友好相处、至少比过去高尚相处的地方的道路。因为这里貌似严肃必要的一切，貌似在奔赴一个目标的一切，与我们的梦中经历相比，不过是我们惊恐地意识到的大全事件(All Erlebnisse)的古怪碎片。的确，我们之所以将要陷入危险，并试图过于轻松地对待人生，正是由于我们已经在艺术中异常严肃地理解了人生。这使人想起瓦格纳关于他的生活命运所说的一句话。我们只是感受而不是创造了酒神颂戏剧这种艺术，梦对于我们来说就几乎要比醒与现实更加真实了，创造这种艺术的人更会如何估价这二者呵！他置身于一切被日常生活、生活必需、社会、国家纠缠着的吵吵嚷嚷的人中间，象什么呢？也许在懵懵懂懂、疲惫不堪的睡眠者里，在受苦受难、想入非非的人们中间，他正是唯一的醒者，唯一思考着真理和现实的人。有时他甚至感到自己好象被持续的失眠所控制，他好象不得不和梦游者以及鬼魂般飘荡的生灵一起度过彻夜不眠的清醒生活。所以，正是别人习以为常的一切，却使他感到莫名的不安，他想用纵情的嘲笑来对付这种现象造成的印象。然而，一种完全不同的冲动，自高处向深处的渴望，对大

地和公共幸福的爱慕，加入他的令人恐怖的纵情之中，与这种感觉交叉在一起了——于是，当他思念他作为孤独的创造者所缺少的一切时，如同一位下凡的神灵，他好象要立刻把一切弱小的、人性的、徒劳的东西，“用火热的臂膀提举到天上”，以求终于得到爱，而不再是崇拜，并且在这爱中完全放弃他的自我！然而，正是这里所假定的交叉，乃是酒神颂戏剧家灵魂中的真正奇迹；如果说他的特性在什么地方可以用概念来把握，那就一定是在这个交叉点上。因为当他全神贯注于感觉的这个交叉点之时，这正是他的艺术的分娩时刻，而那种对于世界的极度的诧异惊愕与渴望的冲动相结合，使他作为一个爱者接近了这个世界。于是，他投注于大地和人生的目光，也就始终是“吸收水分”、驱散浓雾、平息四周雷雨的阳光。他的目光垂照下来，**既明澈沉静，又仁爱无私**，万物被他双倍明亮的目光照耀，在这目光下，自然异常敏捷地释放全部力量，袒露自己的隐秘，尽管是**羞羞答答**的袒露。这种说法不仅仅是比喻：他用这样的目光突袭自然，他看到了她的裸体，使她羞愧难当地想逃到她的矛盾中去。迄今不可见的、内在的东西，在视觉领域里得救，并且变成现象；迄今仅仅可见的东西逃入幽暗的音响之海。**所以，当自然试图掩饰自己的时候，她暴露了她的矛盾的实质**。原始戏剧家用一种节奏狂烈却又轻盈飘逸的舞蹈，用迷狂的表情姿势，叙说在他身上以及多日在自然中发生的事情。他的动作之奔放既是可怕的理解，放肆的洞察，也是慈爱的亲近，欢快的自弃。话语醉醺醺地跟随着节奏流动；旋律伴随着话语回响，而旋律的火花又重新溅落到形象和概念的领域。一个既象又不象自然及其爱慕者的形象的梦影飘然而来，它渐渐显示为更符合人性的形象，它依次展现为雄心壮志、乐极生悲和清静无为。——于是，悲剧产生了；于

是，悲剧意识把壮丽的智慧赠给了人生；于是，酒神颂戏剧家，这伟大的魔术师和赐福者，终于在终有一死的人类中间成长起来了。

8

瓦格纳的真正生命，一方面是酒神颂戏剧家的渐次展现，另一方面就他不仅是这样的酒神颂戏剧家而言，又是与他自己的不间断的斗争。他与一个反抗的世界的斗争是如此激烈，如此令人不安，这仅仅因为，他听见这个世界、这个迷人的对手在自己心中说话，他自己心中有一个进行反抗的强大恶魔。他一生的主导思想是：剧场应当能造成无与伦比的效果，一切艺术中最伟大的效果。这个思想一产生，他的心灵就陷入了最剧烈的骚动之中。凭这一点还不能清楚明白地断定他今后的追求和行动；这个思想起初几乎只表现为尝试的形态，是那种贪婪渴求权力和光荣的阴郁的个人意志的表达。效果，无与伦比的效果——用什么办法？在谁身上？——他的头脑和心灵不倦地发问和探索着。没有一个艺术家象他那样渴望胜利和征服，暗中盼望一举达于为所欲为、无所不能的顶峰。他心怀嫉妒，偷偷打量可能带来成就的一切，仔细端详将要施展影响的对象。对于这位戏剧家来说，人类心灵如同一本读熟了的书，他的具有魔力的眼睛探究着观众和听众，而尽管他也常常因为这种了解而不安，但他毕竟立刻掌握了制服他们的手段。对他来说，这种手段是现成的什么对他们作用强烈，他就想做和能做什么；他对他的模特儿了如指掌，就好象他自己能把他们塑造出来似的，他决不怀疑，只要他喜欢，他什么都能办成。在这方面，他也许是一个比歌德“更狂妄的”天才，歌德在谈到自己时说：“我常常想，我早就应当

有这一切了；如果人们要给我戴上王冠，我也会想，这是理所当然的。"瓦格纳的能力、"趣味"和意图——这一切好象时时应当如一把钥匙开一把锁那样彼此紧相吻合，后来它们彼此间变得宽松了，但当时并非如此。那些受过文学和美学教育的落落寡合的艺术之友，他们所怀有的柔弱的自命清高的孤独感与瓦格纳何干！可是，戏剧唱腔的个别高潮在广大听众中所造成的那种心灵的急风暴雨，那种突然蔓延开来的完全真诚忘我的陶醉情绪，这只是他自己的感受和体验的回响，当时他满怀着对于最高力量和效果的热烈向往！因为，他把**大歌剧**当作可以表达他的主导思想的手段；对它的渴望催逼着他，他眺望着它的故乡。他的一长段生涯，包括他的计划、探讨、羁留、交游的动荡变化，只能用这种渴望以及一个饥渴、好动、充满天真激情的德国艺术家必定会遇到的外来反对来说明。另一位艺术家更懂得怎样支配这个领域；如今大家已经逐渐明白，梅耶贝尔[①]懂得怎样极其做作地把各种效果紧密交织在一起，以此酝酿和取得他的每一重大胜利，还懂得如何小心翼翼地斟酌歌剧中"效果"的顺序。人们也将理解，一旦瓦格纳看清了这种近乎必然的从观众身上强行取得效果的"艺术手段"，他会如何恼羞成怒。我很怀疑，历史上是否还有一个大艺术家，以一种如此可怕的错误起步，如此毫不踌躇地真诚地采用一种最令人愤恨的艺术形式，但终究不失其伟大，因而仍然硕果累累。因为从认清错误的绝望中，他理解了现代效果、现代观众和整个现代的艺术骗术。他这时变成了"效果"的批评者，对于一种真正的澄明境界的期待使他颤栗。似

① 梅耶贝尔(Giacomo Meyerbeer 1791—1864)，出生于德国，近代法国大歌剧的创建人。主要作品有《恶魔罗贝尔》、《新教徒》、《预言者》、《非洲女》、《北方的星》。

乎从现在起，音乐的灵魂以一种全新的精神魅力向他倾诉。他宛如久病之后重见阳光，几乎不再相信自己的手和眼睛，他颤颤悠悠地摸索他的道路。于是，如同有了惊奇的发现一样，他感觉到自己还是一位音乐家，还是一位艺术家，甚至感觉到他现在才成为一位音乐家和艺术家。

在瓦格纳的成长过程中，每前进一步，他性格中的两种基本力量就愈加紧密地结合起来，它们的互相提防放松了，较高的自我不再把它的服务恩赐给粗暴的尘世兄弟，它爱这位兄弟，不能不为他效劳。归根到底，在发展的终点，最强大的东西中也包含着最温柔最纯粹的东西，狂暴的冲动一如既往地奔泻，却沿着另一个渠道，奔向较高的自我所熟悉的地方；而较高的自我重又降落地面，在一切尘世事物中发现自己的象征。要是有可能以这种方式来谈论最终的目标和发展的结局，那么，就可以找到一种形象的说法来表明这一发展的漫长的过渡阶段；但我对此颇为怀疑，所以不想做此尝试。这个过渡阶段历史地划分为两个阶段：瓦格纳成为**社会革命家**；瓦格纳发现**民间诗人**是迄今为止唯一的艺术家。在深深绝望悔恨之后，那个主导思想以新的形态比以往更有力地出现在他面前，把他引向上述二者。效果，剧场的无与伦比的效果！——然而在谁身上？当他回想起迄今为止他试图在什么人身上产生效果，他不寒而慄了。他从自己的经历中明白了，艺术和艺术家们处于极其耻辱的地位，冷漠残酷的上流社会自命善良，其实作恶多端，把艺术和艺术家们视为自己的奴仆侍从，视为**虚假需要**的满足。他明白了，现代艺术是一种奢侈，它依赖于奢侈的上流社会的法则。这个上流社会别无所求，只知冷酷机巧地运用它的权力，使无权的人民愈来愈驯服，卑贱，丧失人民的品格，把他们造就成现代“工人”。它还夺走人

民最伟大最纯洁的东西，这些东西是人民迫于最内在的冲动创造出来的，在其中，人民作为真正的和唯一的艺术家满怀柔情地倾诉自己的心声；它夺走了人民的神话，民歌，舞蹈，语言的发明，为了从中提炼出一种淫欲的手段——现代艺术，以对付它自己生存的枯竭和无聊。这个上流社会如何形成，它如何善于从貌似对立的势力范围中吸取新的力量，例如，堕落为虚伪的半途而废的基督教如何被利用来防范人民，巩固这个社会及其所有权，以及科学和学者们如何只是卑躬曲膝地为它效劳，这一切想必曾在这个时期里折磨着瓦格纳，使他感到厌恶和愤怒，断然结束了他的考察，他出于对人民的同情而成了一个革命家。从现在起，他爱人民，念念不忘人民，就象念念不忘他的艺术一样，啊！因为他现在仅仅把人民，仅仅把几乎消失不见、被人为驱逐的人民，看作唯一的观众和听众，他梦想它会配得上和胜任于他的艺术作品的威力。于是他集中思考一个问题：人民是如何形成的？人民又如何复活？

他始终只找到一个答案。他自言自语地说，当一个多数忍受着同一种冲动，如他正在忍受的那样，那么这便是人民。这同一种冲动在何处被引向同一种热望和渴求，就势必寻求同一类满足，而在这满足中就会感觉到同一种幸福。他环顾周围，寻找当他受冲动煎逼时给他以最深刻的慰藉和鼓舞的东西，寻找最充满感情地满足他的冲动的东西，于是，他怀着令人愉快的信心意识到，这种东西只能是神话和音乐。他把神话看作人民冲动的产物和表达，而把音乐看作相似的、尽管仍然十分神秘的泉源的产物和表达。他在这两种元素中沐浴和治疗他的心灵，他热情澎湃地需要它们：——他可以由此反推，他的冲动与人民诞生时的冲动性质相同，而一旦出现**许多个瓦格纳**，人民就必定复活。

如今，在我们的现代社会里，如果神话和音乐尚未被这个社会牺牲掉，它们的境况又如何呢？它们的命运十分相象，证明它们之间确实存在一种神秘的联系。神话遭到了严重的贬低和歪曲，蜕变为"童话"，蜕变为退化民族的妇孺乐于赏玩的东西，完全丧失了它的奇妙的、严肃而神圣的男子气质。音乐则保存在贫苦而质朴的人中间，保存在孤独者中间，这位德国音乐家无缘在艺术中出风头，他自己成了一个巨大缄默的童话，充满最感人的音响和征兆，一个笨拙的提问者，某种完全中蛊和有待拯救的东西。在这种情况下，这位艺术家想必清楚地听见仅仅向他发出的命令：使神话重新具有男子气，为音乐解除蛊惑，使它得以说话。他想必感觉到，他的力量一下子脱缰奔向戏剧，他建立起了对神话和音乐之间一个尚未发现的中间领域的统治。他把他的新作品放到人们面前，其中他汇集了他所知道的一切强大、有效、令人快乐的东西，还伴随着他的刻骨铭心的大问题："与我有着相同痛苦和需要的人，你们在何处？我当作民众来盼望的那个多数在何处？我愿你们懂得，你们应当和我有相同的幸福，相同的慰藉。你们的快乐应当向我暴露你们的痛苦！"他借汤豪塞和罗恩格林的形象如此发问，他如此环顾寻找他的同类；孤独者渴望人群。

然而，他该如何鼓起勇气呢？没有人回答他，没有人理解他的发问。人们并非保持肃静，恰恰相反，他们回答他完全没有提过的成千问题，他们对新作品议论纷纷，好象真要把它们说滥似的。这整个美学的写作癖和清谈癖，犹如一场热病，在德国人中爆发，人们来回丈量和触摸艺术作品以及艺术家的人格，全然不知羞耻，在这方面，德国学者比起德国新闻记者来毫不逊色。瓦格纳试图通过写文章来帮助人们理解他提的问题，结果是新的

混乱，新的起哄——当时，全世界都把一位从事写作和思考的音乐家视为怪物；人们叫喊道，这是一个空谈家，他想从杜撰的概念出发来改造艺术，砸死他！——瓦格纳简直要昏厥了；他的问题无人理解，他的渴望无人感受到，他的作品如同对牛弹琴，他的民族宛如一个幻影；他踉跄而行，彷徨无依。他眼前浮现万物倾复的前景，他不再害怕这种前景：在变革和破坏的彼岸，也许会建立起新的希望，也许不会——而一无所有至少胜于满目污秽。他暂时成了政治流亡者，陷入了贫困。

但正是现在，随着他的外在命运和内在命运的巨大转折，才开始了这位伟人生涯中的黄金时期，他的炉火纯青的技能如流金闪烁光芒！现在这位酒神颂戏剧家的天才才蜕去了最后一层皮！他孤独了，时代对于他已经显得微不足道，他不再期望。于是，他的观察世界的目光一再潜入深处，终于达到了地底；他在那里看见了万物本质中的痛苦，从现在起，他仿佛超出了个体的局限，心平气和地接受他那一份痛苦。对最高权力的渴慕，这早期心境的遗迹，完全改弦更张而投注于艺术的创造。他通过他的艺术仅仅与自己交谈，不再与公众或人民交谈，并且力争提供最大的清晰性和一种最有力的对话的能力。在前一时期的作品里，情形有所不同，他当时还着眼于立竿见影的效果，尽管考虑得相当精微细致；艺术作品竟然被当作应该立即得到一个回答的问题。瓦格纳常常想让听他提问的人更加容易理解他，致使他反而接受提问，以此来迁就他们和他们的有欠熟练，而且拘于比较陈旧的形式和艺术表现手法。他在不得不担心用他自己的语言无法使人信服和理解的场合，就试图进行劝说，并且半借他人之口，用他的听众熟悉的语言提出他的问题。如今，可以促使他如此考虑的因素已经完全不存在了，他现在只求一件事：自己

与自己达成谅解，在行动中思考世界的本质，用音响从事哲学探讨。他所剩下的目标，仅在于终极的理解。谁有资格(许多人都没有资格)知道，当时在他内心发生了什么，他在他灵魂的最神圣的暗夜里与自己交谈些什么，谁就想必会听到、看到、感受到《特里斯坦与伊索尔德》，这一切艺术中真正的形而上学作品(opus metaphysicum)，垂死者行将熄灭的眼光停留在这部作品上，他对远离生命的黑夜和死亡的秘密怀着贪婪甜蜜的渴望，生命如同罪恶、骗局、魔障在阴森可怕的耀眼曙色中闪闪发光。而且，这部剧作有着极其严格的形式，以其质朴的伟大征服人心，仅仅遵循它所叙说的那个秘密——寓于活躯体中的死者，二者的变为一体。但是，比这部作品更令人惊奇的是作者本人，他在完成这部作品之后，竟然能够一鼓作气创作出色调迥异的另一幅世界图画——《纽伦堡的民歌手》，而且，这两部作品对于他仿佛只是一种休息，使他神清气爽，可以稳扎稳打地完成那座在它们之前已经酝酿和动工的由四部剧组成的宏伟建筑，他构思和创作了二十年之久的作品，他的拜洛伊特的节目——《尼伯龙的指环》！谁若对于《特里斯坦》和《民歌手》的创作如此接近感到诧异，他就在一个重要问题上不理解一切真正伟大的德国人的生命和气质，他不懂得，路德、贝多芬和瓦格纳的那种名符其实的德国乐天精神只能在什么样的基础上生长，别的民族完全理解不了这种精神，今天的德国人似乎也已经丧失了这种精神。这是由单纯的心地、深情的爱、认真的思考和开玩笑的雅兴混合而成的金光灿灿的佳酿，有谁饱尝人生之苦，仿佛带着久病初愈者的微笑回到瓦格纳身边，瓦格纳就给他斟上一杯。瓦格纳自己也更加宽容地看待世界，更少怨天尤人，与其说因为惊惧而避开权力，不如说因为悲哀和爱而放弃权力。他静心创作他最伟大

的作品，总谱一张张堆积起来，这时便发生了他悄悄期待着的事情：朋友们来了，来向他预告人心激荡的秘密动向——这还远非"人民"在行动起来和发出信号，但是，也许是一个在遥远的将来能建成的、真正合乎人性的社会的萌芽和端倪。开始只是一种担保：他的伟大作品有朝一日当能落入可靠者之手，这些人有资格并且也一定会替后世保护这份辉煌的遗产。朋友们的爱戴使他生命的白昼更加绚丽温暖。他心怀高贵的忧虑，要在日暮之前带着他的作品赶到目的地，为此而想寻找一个驿站，现在有人替他分担这一忧虑了。在这期间发生了一件事，他对之只是象征地理解，视为一种新的安慰，一个幸运的标记。德国人的一场大战使他扬眉吐气，正是这些德国人，他认为他们堕落得如此厉害，如此落后于他在自己以及历史上其他德国伟人身上极其自觉地探究过和了解到的那种崇高的德意志意识的水平——现在他看到，这些德国人在极其严重的形势下表现了两种可敬的品质，即朴实的勇敢和镇静，因而他开始怀着深感庆幸的心情相信，他也许不是最后一个德国人，他的作品有朝一日也许会得到更强大的力量的援助，比少数朋友无私奉献的、但毕竟微不足道的力量强大得多，长远来看，作为他未来的作品，应该期待于他命定的未来。也许，这种信念不能长久地抵抗怀疑，因而他愈发怀着急切的期望；但他感觉到一种有力的推动，促使他想起自己尚待完成的崇高职责，这就够了。

如果他只是把一堆沉默的乐谱留给后世，他就觉得他的作品仍未完成，只能算半成品。他一定要把最难揣摩的东西，他的最得意之笔，他的新表演风格，他的造型，公开加以指点和说明，以提供非他不能提供的范例，就此奠定一种风格传统，它不是用符号写在纸上，而是作为一种效果写在人们心灵中。这一点愈

来愈成为他最严肃的职责，与此同时，他的其余作品却正是在表演风格方面遭受最难堪荒唐的命运，它们名扬四海，大受赞叹，同时被糟踏得不成样子，但似乎无人表示义愤。因为事情听起来十分奇怪，正当他清醒估价他的同时代人，愈来愈从原则上放弃他们所承认的那种效果，不再想望权力之时，“成就”和“权力”都迎他而来了；至少全世界都在对此津津乐道。尽管他断然表示，这种所谓“成就”乃是彻头彻尾的误解，甚至是对他的侮辱，然而无济于事。人们如此不习惯于分清一位艺术家的反应的性质，以致他们甚至从不把他的最郑重的抗议当真。瓦格纳一旦明白了现代剧场作风和剧场成就与现代人的性格之间的联系，他就再也无心同这样的剧场打交道了。群情激动，爆发出审美的狂热和喝采，这不再与他有什么关系，当他看到他的艺术如此不分好歹地落进打着呵欠的大口，喂养永不餍足的无聊和消遣的贪欲，他必定怒不可遏了。在这里，每种效果想必都是多么浮泛浅薄，在这里，实际上与其说要供养饥者，不如说要填饱老饕，瓦格纳尤其从一种规律性现象里得出了结论。无论何处，包括乐队和演员在内，人们都按照歌剧风格的可恶榜样把他的音乐当作和别的所有舞台音乐一样的东西来接受，借那些有教养的小乐队指挥之手，人们甚至删节宰割他的作品，直接当作歌剧来演奏，而歌手们则以为只要小心刻板便能胜任这些作品。倘若人们想要做得象样些，他们就怀着一种假正经的压抑感，笨拙地恪守瓦格纳的剧本，譬如说《名歌手》第二幕写到纽伦堡大街上市民的夜间聚闹，人们就试图通过忸怩作态的芭蕾舞演员来表演这个场面。而且，在所有这些情形中，人们似乎自信并无不良动机。瓦格纳想用事实和范例至少表明演出的质朴的准确性和完整性，指导个别歌唱演员掌握全新的表演风格，但这些忘我的尝

试总是被占统治地位的马虎态度和习惯势力的浊流冲垮了。此外，为了做这些尝试，他还不得不一再同他早已厌恶其全部作风的剧场打交道。连歌德也对他的《伊菲革涅亚》的上演失去了兴趣，他解释道："当我不得不和这些表演得面目全非的幽灵打交道时，真是痛苦万分。"然而，瓦格纳在他所厌恶的剧场里的"成就"愈来愈大；终于，靠了把瓦格纳的艺术丑化为歌剧艺术，几乎多数大剧院都发了横财。甚至瓦格纳的某些朋友也被剧场观众这种与日俱增的狂热迷惑住了，瓦格纳不得不忍受（这伟大的忍受者！）最辛酸的遭遇，眼看着他的朋友们被"成就"和"胜利"冲昏头脑，正是在这些所谓"成就"和"胜利"中，他的无比崇高的想法完全被糟踏和抛弃了。看样子，一个在许多方面堪称严肃持重的民族，好象无意改变它对待自己最真诚的一位艺术家的极其轻率的态度，它好象非要把全部卑鄙、浅薄、愚昧、恶毒都发泄到这位艺术家头上不可。——接着，在德国战争期间，仿佛有一种更加伟大自由的思潮占据人心，瓦格纳想到他的忠诚的职责，他至少应当使他最伟大的作品免除歪曲的成就和侮辱，把它作为一个范例，以其真实的面目奉献给千秋万代，于是他萌生了拜洛伊特的设想。由于那种思潮的影响，他相信在他欲交托他最珍贵的财产的那些人身上，他也看到有一种更高的责任感在增长。从责任感的这种双重提高中发生了一个事件，它宛如神奇的阳光照临岁末年初。它之被构想出来，是要为一个遥远的未来，一个仅仅可能、却又不可证实的未来谋取幸福。对于现时代和现代人来说，它仅是一个谜或一种骇人之举。对于少数得以帮助它的人来说，它是一种最高类型的提前满足和提前享受，他们借此知道他们会有一些自己幸福并且赐福与人的丰收的日子。对于瓦格纳本人，它却意味着繁忙、焦虑、绞尽脑汁、黯然神

伤，意味着敌对势力的愤怒重新爆发，然而，无私的忠诚如同明星普照一切，在这光明中一切都化作不可言说的幸福！

不言而喻，这样的生活具有一种悲剧气息。每一个能够从自己心灵中对此略加揣摩的人，每一个曾经受到一种对人生目的的悲剧性幻觉的驱迫，曾经经历目标的逆转和挫折，曾经为了爱而作出牺牲并达到净化的人，在瓦格纳今天以艺术作品给予我们的启示中，必定会感觉到一种梦幻般的回忆，回忆起一位伟人的真正英雄气概的人生。远逝的一切令我们惆怅不已，仿佛在听齐格弗里德叙说他的事迹；在沉思的动人幸福中交织着晚夏的浓郁哀愁，整个大自然静卧在金色的夕晖里。

9

任谁只要思考过**瓦格纳作为一个人的成长过程**，并且为此感到痛苦，他就必须深思一下**瓦格纳作为一个艺术家的实质**，观看一下一种变得真正自由的能力和需要的情景，这对于他乃是一种治疗和休养。根本说来，艺术仅是向他人传达感受的能力，任何艺术作品，倘不能向人提供暗示，便是自相矛盾的。所以，作为艺术家，瓦格纳的伟大恰好在于他的天性的那种非凡的可传达性，他仿佛用一切语言倾诉自己，异常清晰地表达最独特的内心经历。在人类对于艺术的分门别类业已习以为常之时，他登上了艺术史的舞台，犹如自然本身不可分割的全部艺术能力的一场火山式爆发。因而，人们会犹豫不决，究竟应该如何称呼他才好，是称他为诗人，或画家，或音乐家，并且把所使用的名称的含义加以特别的扩大呢，还是必须为他造一个新名称。

瓦格纳身上的**诗人气质**表现在，面对感性直观的事件，他不是用概念思考，也就是说，他是神话式地思考，人民从来是这样

思考的。神话并不象那些由娇柔造作的文化培养出来的人们所设想的那样，以一种思想为其基础，相反，它本身就是一种思考方式，不过以事件、行为和苦难的顺序思考罢了。《尼伯龙的指环》是一个无需思想的概念形式的庞大思想体系。一位哲学家也许会把某种完全适合于他的东西挑出来，这种东西既无形象，又无情节，纯粹用概念向我们说话。然后他就想象在两个风马牛不相及的领域之间，在一度属于人民的东西和一度属于人民的对立面理论家的东西之间，有共同之处。瓦格纳不屑于这样做；因为理论家之理解真正的诗人气质和神话，就象鸽子之理解音乐一样，也就是说，他（它）们看到的都是一种他（它）们觉得毫无意义的活动。一个人不可能从这互不相干的领域中的一个向另一个窥看，只要他迷恋诗人，与诗人共思考，他就只是一个感觉着、观看着、倾听着的生灵；他做出的结论就是他亲眼目睹的事件的联系，因而是事实的因果关系，而非逻辑的因果关系。

当这种神话剧的英雄们和神灵们也要用语言来表达自己，如同在瓦格纳创作的神话剧中那样，这时并不会出现下述危险：语言在我们身上唤醒理论家，从而把我们转移到另一个非神话的领域里，以致通过语言我们不是更清楚地理解了一点什么，反而是全盘不理解。所以，瓦格纳迫使语言回到一种原始状态，那时语言几乎还不是用概念来思考，那时语言本身还是诗、形象和情感；瓦格纳无所畏惧地接受了这一极其可怕的任务，这种无畏表明，他如何象一个身不由己的人那样，不得不爱诗人的灵魂引导，走在这幽灵向导所选定的道路上。剧中每个词都应当能够唱出来，应当使神和英雄觉得上口，这个异乎寻常的要求成了瓦格纳在语言上的幻想。换了别人就一定会对此气馁；因为就我们可以期望的和瓦格纳曾经期望的来说，我们的语言差不多显

得过于陈旧和颓败了。然而，他开凿顽石，终于引来一脉丰富的源泉。正是瓦格纳做到了，因为他爱这种语言，对它期望很高，他也比别的德国人更深切地为它的变质和衰弱而痛苦，苦于形式的种种损伤，苦于笨重的句子结构，苦于无法唱出的助动词：——这一切当然都是一些凭借罪恶和堕落才混入语言的东西。另一方面，他十分自豪地感觉到这种语言至今犹存的原始性和不可穷竭性，其根源中的丰富音色，他在其中揣摩到一种趋于音乐，趋于真正的音乐的奇异倾向和准备，与高度派生的、工于修辞的罗马语系适成对照。在瓦格纳的诗里有一种对德语的嗜好，一种对待德语的真诚坦率态度，除了歌德之外，没有一个德国人能象他这样感受。有血有肉的表达，大胆的浓缩，有力，节律的多样性，一个引人注目的言简意赅的词汇的宝库，句子段落的简化，表达情绪起伏和预感时的一种堪称举世无双的创造性，有时完全纯净地涌出的俚语和格言——此类特点不胜枚举，却还是漏掉了最强有力最令人惊奇的东西。谁若接连阅读了象《特里斯坦》和《名歌手》这样两篇诗作，他就会对文字语言感觉到一种与对音乐相似的惊疑之情，感叹一个人竟能如此创造性地支配两个在形式、色彩、结构以及精神实质上截然不同的世界。这才是瓦格纳天赋中最强有力的东西，是唯独这位大师才有的功夫：为每部作品塑造出一种独特的语言，赋予新的灵魂以一个新的肉体和一种新的声音。这种极为罕见的能力在何处展现，种种责难——指责他个别的得意忘形之处和别出心裁之处，或指责他时常表达晦涩，思想鬼祟——就始终渺小而徒劳。而且，正是那些至今叫骂得最起劲的人，对于语言、心灵以及人性毫无体会和感受，极为卑鄙下流。我们愿意等待，直到这些人自己有了另一种心灵，因而也应用另一种语言；在我看来，那时整个德语的

状况才会比目前有所好转。

任何人在考察作为诗人和语言画家的瓦格纳时，首先不应该忘记，瓦格纳的戏剧没有一部是为阅读而写的，因此，不能用适合于文字剧的要求来麻烦它们。文字剧试图用概念和词打动感情，它怀着这种意图而甘受修辞术摆布。然而，在生活中，激情是寡于言谈的；在文字剧里，激情却不得不滔滔议论，如此才能以某种方式传达自己。倘若一个民族的语言业已陷入衰败毁坏状态，那么，文字剧作家就要尝试打破惯例，刷新、改造语言和思想。他想提高语言，使之重能表达高贵的情感，于是陷入不被理解的危险之中。同样，他充满激情地试图用崇高的格言和警句传达某种高级的东西，又必定会因此遭遇另一种危险：他显得不真实和做作。因为人生真正的激情不用警句说话，而诗意的东西既然与现实有本质的区别，就很容易使人们对其真诚性发生怀疑。与此相反，瓦格纳是第一个了解文字剧的内在缺陷的人，所以他用台词、表演和音乐对每一剧情作出三重阐明。而且，音乐把剧中人物内心的基本激动直接传递到听众心灵中，于是听众从同一人物的表情姿势中感知到上述内心活动的第一个可见形象，又从台词中感知到这种内心活动（它已转换成自觉的意愿）的第二个较为暗淡的映象。所有这些效果都是同时发生的，有条不紊的，并且迫使观剧者产生一种全新的理解和共鸣，仿佛他的感官一下子充满了灵性，而他的心灵则获得了感性，仿佛人身上渴望得到表达和理解的一切，这时都自由幸福地沉浸在一种认识的快乐之中。由于瓦格纳戏剧的每个情节都以最高度的清晰性传达给观众，音乐又由里向外地照亮了它，使它热情洋溢，所以，它的创造者就能够舍弃文字诗人为了给情节增添热情和清晰性所必需的一切手段了。戏剧的全部事务得以简化，

建筑师的节奏感又能高屋建瓴地表现在建筑物的巨大整体结构之中；因为这里没有任何用来造成人为的扑朔迷离和建筑风格令人眼花缭乱的变换的诱因，文字诗人却竭力用这种诱因来使他的作品产生一种惊奇感和悬宕感，然后一跃成为又惊又喜之情。不是靠艺术技巧来制造理想化距离和理想化高度的印象。语言从理论领域返扑归真为情感表达的简洁有力。文字剧作家至今仍然对内在情节心存畏惧，视为远离舞台的所谓非戏剧因素，而现在，尽管演员远比过去更少谈论自己在表演中的动作和感受，但是内在情节迫使听众产生充满激情的共鸣，相反，伴随着的表情姿势语言却只需要用极其柔和的变调来表现。一般来说，现在歌唱的激情持续时间要比说话的激情长久一些；音乐仿佛伸展着感觉，在一般情况下，这使边演边唱的演员必须克服幅度太大的非造型的激烈动作，而上演的文字剧却每每有此弊病。演员感到自己渴望净化演姿，以致音乐好象使他的感觉沐浴在一片洁净的苍穹中，从而不由自主地被带到了美的近旁。

瓦格纳向演员和歌唱家提出的这些任务，将激励他们毕生努力，以求终于能够栩栩如生地完满表现出瓦格纳每个主角的形象，剧中音乐业已提供了这种完满生动性的榜样。跟随着这位向导，造型艺术家终于看到一个新的视觉世界的奇迹，在他之前，唯有象《尼伯龙的指环》这样的作品的作者首次发现了这个世界。瓦格纳是一位最高类型的画家，他象埃斯库罗斯一样为一门新兴艺术指明了道路。当造型艺术的效果可以同瓦格纳的音乐比美之时，伟大的天赋就用不着靠嫉妒来唤醒了。在瓦格纳的音乐中有一种至为纯净明澈的幸福，因而它的听众会觉得，几乎过去所有的音乐仿佛都是说着一种生疏、拗口、拘谨的语言，人们仿佛只是在拿这些音乐闹着玩，因为它们不值得认真对

待，或者仿佛只可以用它们来说教和论证点什么，因为它们现在连游戏的价值也没有了。在以前的音乐中，我们只感到短暂的幸福，而在瓦格纳的音乐中，我们却感到持久的幸福。他的音乐宛如沉浸在罕有的刹那忘机之中，仅在自言自语，象拉斐尔的凯瑟琳一样仰望苍空，不去理睬那些向它索取消遣、娱乐和教诲的听众。

关于音乐家瓦格纳，一般可以说，他赋予自然中迄今未肯说话的一切事物以一种语言，他不相信有什么注定的哑巴。他流连于朝霞、云雾、峡谷、峰巅、寒夜和月光，看出它们有一种隐秘的渴望：它们也想说话。有一位哲学家说，在有机界和无机界中都有一种渴求生存的意志；这位音乐家就补充说，这个意志在一切阶段上还要求一种能说话的生存。

在瓦格纳看来，音乐在总体上有严格的界限；它关系到人的不变状态，关系到希腊人称作伦理的东西，而且只是从贝多芬开始，才找到表现激情、昂扬的意志以及人内心的戏剧性事件的语言。以前，倘若要用声音来表达一种情绪，表达一种低沉或快活的心境，虔诚或忏悔的心境，就往往试图靠形式上某种引人注目的相似性，靠延长这种相似性持续的时间，来迫使听众明白音乐的含义，使之终于陷入相似的情绪中。所有这些情绪和心境的形象必须有各自的专门形式；其余形式则通过其中的惯例得以流行。延续时间的长度由音乐家的谨慎来决定，他虽然想把听众带进一种情绪中，但并不想让听众因为这种情绪持续过久而生厌倦。倘若设计出彼此对立的情绪的形象，揭示出对比的魅力，那就是前进了一步。倘若这同一部乐曲包含着一种伦理的对立，例如阳刚主题与阴柔主题的冲突，那就是更进了一步。这一切尚是音乐的原始而粗浅的阶段。对激情的害怕提供了一些

规则，对厌倦的害怕提供了另一些规则；情感的沉缅和过度被认为是“不道德的”。然而，在伦理的艺术成百次重复描绘同一种常见的心境和情绪之后，不管艺术家有多么惊人的创造力，它终于到了山穷水尽的地步。贝多芬首先让音乐讲一种新语言，一种从来被禁止的语言。可是，由于他的艺术是从伦理艺术的规则和惯例中生长出来的，不得不试图在它们面前替自己辩护，所以他的艺术成长过程本身具有一种特殊的艰难性和模糊性。一种戏剧性的内心历程（因为每种激情都有一个戏剧性历程）力求获得一种新的形式，但是情绪音乐的传统模式是自相矛盾的，它板着道德的面孔，却为非道德的兴起申张。有时候，贝多芬似乎给自己提出极其矛盾的任务，要用伦理的手段来表达激情。不过就贝多芬最后的伟大作品来说，这种观念是很不够的。为了再现一种激情的巨大振幅，他实际上找到了一种新的手段：他取出激情轨迹上的若干点，加以最明确的说明，以便使听众通过它们猜出整条线。表面看来，新的形式好象和有些乐曲的组合一样，每部乐曲描绘一种似乎持续的心境，实际上描绘的却是激情的戏剧性历程中的一瞬间。听众可能以为，他是在听旧的情绪音乐，只是把握不了各个乐章之间的关系，不能按照对比规则说明这种关系罢了。正是那些蹩脚音乐家蔑视一个总体艺术结构的要求，在他们的作品里，乐章的衔接往往是任意的。激情的伟大形式的发明被误解了，结果退回到内容随意的孤立乐章，各章之间失去了彼此的呼应。所以，贝多芬之后的交响乐是一种如此奇怪地含糊不清的东西，当它们孤立地结结巴巴说着贝多芬式激情的语言时，尤其是这样。手段不适合于目的，而整个目的对听众来说根本是不清楚的，因为它在作者头脑里也从来不曾清楚过。然而，应当谈论某种完全确定的事情，应当最清晰地谈论，这样

的要求恰好是如此不可缺少，因为听众从来是苛求挑剔的。

因此，瓦格纳全力以赴地寻求达到清晰性的一切手段；首先他必须解除旧的心境音乐的一切清规戒律，让他的音乐、有声的情感和激情过程说一种决不模棱两可的语言。我们审视他所达到的成就，就会觉得他在音乐领域里做成的事情，似乎正同露天群雕的创造者在雕塑领域里做成的事情一样。与瓦格纳的音乐相比，过去一切音乐不是显得太僵硬，就是显得太怯懦，似乎没法从各个角度来观赏它们，似乎它们自己也自惭形秽。瓦格纳极其熟练和准确地了解情感的各种强度和色调；他能把握住最纤细、缥缈、温柔的激动，无须担心它们会失落，把它们如同某种坚实稳固的东西运转于掌心之中，哪怕在其他一切人看来它们却象是难以捕捉的蝴蝶。他的音乐从来不是含糊其词的，耽于情绪的；它所表达的一切，人或自然，都有一种严格个别化的激情；风暴和烈火在他那里接受了一种个人意志的强大威力。在一切喧嚣着的个人及其激情的斗争之上，在全部冲突的漩涡之上，以最高的审慎浮现起一种伟大的交响乐理智，它不断地从战争中孕育出和平。瓦格纳音乐作为整体是世界的一个摹本，这个世界如同那位伟大的爱非斯哲学家所理解的，乃是通过斗争所显示的和谐，乃是正义和敌视的统一体。我惊叹这种能力：从许多朝不同方向突进的激情中，竟能计算出总激情的伟大轨迹。这是能够办到的，我看瓦格纳的每幕戏剧已经作出证明，它们叙述了不同个人平行的单史和一切个人的总史。我们一开始就感到，在我们面前有一些彼此冲突的激流，但是还有一股比它们更强大的、朝着一个确定方向流去的洪流。这股洪流开始时动荡不安，绕过暗礁，有时好象迸裂成许多支流，想朝不同方向流去。但我们渐渐发现，内在的总运动变得更加势不可当和席卷

一切了；颤动不安的激流被纳入波澜壮阔的洪波，朝着一个尚不明确的目标运动，最后，整个浩荡洪流突然跃下万丈深渊，它对深渊和惊涛轰鸣怀着入魔般的渴慕。瓦格纳之所以是瓦格纳，就在于当困难翻了十番之时，他能够以立法者的乐趣支配极其伟大的关系。把狂暴对抗的材料驯服成单纯的节奏，在令人眼花缭乱的形形色色的要求和渴望中贯彻统一的意志——这便是他天生的使命，他在这使命中体会到他的自由。他在这里从不感到窒息，从来不气喘吁吁地赶赴他的目标。当别人孜孜以求减轻自己的负担之时，他却不懈努力于承担最沉重的法则。如果他不能嬉戏人生和艺术的最艰难问题，人生和艺术就会成为他的重负。人们不妨考虑一下唱出的旋律与非唱出的道白的旋律的关系——他如何处理作为自然之样板的激情洋溢地说话的人的高度、强度和速度，将之转化为艺术，然后再考虑一下这样一种唱着歌的激情在音乐整个交响关系中的安排，便可以见识一个克服困难的奇迹了。在这里，他在大大小小方面的发明能力，他处处表现出来的灵性和匠心，具有这样的性质：人们在读瓦格纳的一部总谱时会觉得，他们所看到的是一种全然不正确的工作和努力。看来，在谈到艺术的辛劳时他原可以说，剧作家的真正美德在于自我欺骗；然而他却似乎要这么回答：只有一种辛劳，即尚未变得自由这种辛劳，而美德和善良则是微不足道的。

总的看来，作为艺术家，瓦格纳身上有——为了提起一个比较熟悉的类型——狄摩西尼[①]的某些特征：对于事物的极其认真的态度，抓握的强有力，所以他每次都抓住了事物；他的手在

① 狄摩西尼(Demosthenes)，约生于公元前384年，死于公元前322年，古希腊著名演说家。

四周一挥，一瞬间就牢牢抓紧，简直象是用矿石炼成。他象狄摩西尼一样隐匿他的艺术，或者任其被遗忘，因为他急于思考事物。但他终究象狄摩西尼一样是整整一系列强有力的艺术灵魂中最后和最高的现象，所以比系列的开头部分更需要隐匿。他的艺术如同自然、如同复制和再现的自然那样发生作用。他没有任何华丽词藻，而过去一切音乐家都有这种词藻，他们偶而也拿他们的艺术嬉戏一番，炫耀一下他们的技巧。在欣赏瓦格纳的艺术作品时，人们既不会想到有趣的东西，也不会想到神化的东西，既不会想到瓦格纳本人，也不会想到一般艺术，而只会感觉到**必然的东西**。意志的这种严格和均衡，艺术家在自己的成长过程中的这种自我克服，最后必定达于成熟，得以愉快自由地在每个创造的瞬间做必须做的事情，永远没有人能替他阐明这一历程。对于我们来说，能在个别场合有以下感受便足够了：他的音乐如何带着某种严酷的决心服从象命运一样无情的剧情，而音乐的烈火般灵魂却渴望有朝一日挣脱一切羁绊，遨游于荒野广漠之中。

10

一位能支配自己的艺术家，即使他本无此意，他也会征服所有其他艺术家。只有对于他，这些被征服者，他的朋友和信徒们，才不会重新成为危险和羁绊；反之，性格怯懦的人一味依赖朋友，往往因为朋友而丧失自己的自由。最令人惊奇的是，我们看到瓦格纳一生久久避开任何党派嫌疑，可是在他的艺术的每个阶段上，又总有一个信徒团体结成，仿佛是为了日后可以载入这个阶段的史册。他总是在它们中间穿过，不让自己受到牵累。他的道路本来就过于漫长，没有一个人能够从一开始就如此轻

松地与他结伴同行。他的道路又何其崎岖陡峭，最忠诚的同伴有时也不免喘不过气来。几乎在瓦格纳一生的所有时期，他的朋友们都喜欢把他变成教条；他的敌人同样如此，尽管是出于不同的理由。他的艺术家品格的纯洁性只要稍许少受一些判决，他就可以早得多成为判决现代艺术状况和音乐状况的主人。他现在终于也成为这样的主人了，然而是在一种更高的意义上：各个艺术领域中所发生的一切，都不由自主地感到自己置身在他的艺术和他的艺术家品格的审判席之前。他征服了最不肯就范的人们，那些有才华的音乐家无不心悦诚服地听他的音乐，搜集他的音乐，承认它们比自己和其他人的音乐更值得一听。有些无论如何要露一手的人，直接同这种令他们折服的内在魅力较量，他们把自己圈在旧日音乐家的范围内，焦躁地努力着，宁愿靠舒伯特或亨德尔、而不是靠瓦格纳来实现他们的“独立性”。然而徒劳！因为他们是在反对他们的良知，他们作为艺术家变得更加卑微渺小了；他们不得不容忍坏的伙伴和朋友，从而败坏了自己的品格。而在作出这一切牺牲之后，结局竟是——也许在梦中——他们侧耳倾听瓦格纳。这些对手实在叫人可怜，当他们失去自己时，他们以为失去了很多，在这一点上他们是弄错了。

瓦格纳现在显然不怎么关心音乐家们从今以后是否按他的方式作曲，以及一般来说他们是否作曲。他的确在尽其所能地消除这一种不幸的信念：似乎现在必须在他身旁重新结集一个作曲家学派。就他对于音乐家们的直接影响而言，他想教给他们一种伟大的表演艺术；在他看来，艺术发展正处于这样一个时刻，在这个时刻，做一名表演和执行的熟练大师这一良好愿望，要比样样都自己动手的愿望有价值得多。因为在目前所达到的

艺术阶段上，这样做有着灾难性的后果，人们尽其可能地复制伟大，在日常的使用中糟踏天才的方法和艺术技巧，结果是使真正的伟大变得浅薄。在艺术中，好东西倘若是通过摹仿最好的东西产生的，它就是多余而有害的。瓦格纳的目的和方法是一个整体，要觉察这一点，除了艺术的诚实之外别无所需；记取他的方法并用于截然不同的渺小的目的，这就是不诚实。

所以，瓦格纳拒绝再与一批以瓦格纳方式作曲的音乐家为伍，他异常恳切地向一切有才赋的人提出新的任务：和他一起探索戏剧表演风格的规律。这一最深刻的需要推动着他，他要为他的艺术奠定**一种风格的传统**，他的作品借此可以以纯正的形态代代相传，传到其作者正是为之创作的未来。

瓦格纳有一种难以满足的冲动，渴望传达与这种风格的奠定、也就是与他的艺术的流传有关的一切。他的作品，用叔本华的话来说，乃是他的生命的神圣珍藏和真正果实，以此而成为人类的财富。把它们留给一个有更好判断力的后世，这成了他的高于**其他一切目的**的目的，为此他宁愿头戴荆冠，这荆冠总有一天会化作桂冠。他如此坚决地专心致志于安全保存他的作品，恰如昆虫在其最后的形态中专心致志于安全保存自己的卵，预先为它永远不能亲自见到的幼虫操劳：它把卵产在它确知幼虫将来能存活和觅食的地方，然后放心地死去。

这个高于其他一切目的的目的推动他不断从事新的发明；他在同最令人厌恶的时代的搏斗中愈是清楚地感到，这个时代所听信的是最恶劣的意志，他就愈是从他非凡的传达能力的泉源中汲取发明的灵感。但是，甚至这个时代也渐渐开始向他的不倦探索和坚韧追求让步了，开始倾听他了。只要远处出现一个或大或小的机会，得以举例说明他的思想，瓦格纳就决不放

过。他深入每种情势中斟酌他的思想，使之通过哪怕最起码的化身来说话。只要有一颗稍能感受的心灵向他开启，他就在其中播下他的种子。哪里有冷静的观察者耸一耸肩，他就在那里立下心愿；他成百次地梦想有朝一日在这样的观察者面前维护自己的权利。如果说智者与活人的来往基本上限于只想通过他们来增添自己的知识财富，那么，艺术家和他的同时代人似乎不可能有什么来往，他并非靠他们来使自己的艺术永垂不朽。人们爱他，只是爱他的艺术的不朽，同样，他也只知道一种针对他的仇恨，即那种会中断他的艺术通往未来之桥梁的仇恨。瓦格纳教过的学生，听过他教诲、看过他示范的单个音乐家和演员，他指挥过的大小乐队，目睹过他的严肃活动的各城市，怀着敬爱之心支持过他的计划的王公命妇，他暂时作为其艺术的判官和不安良心所隶属的各欧洲国家，都渐渐对他的思想，对他对于未来成就的不懈追求发出了反响。这些反响传到他这里时常常已被歪曲，混乱不堪，但是占优势的回声终究是同他向世界发出的占优势的强音相一致的。不用多久，就不可能再对他听而不闻或加以曲解了。现在已经响起这回声，现代人的艺术殿堂为之震颤。只要他的灵魂的气息吹进这些花园，里面的一切枯枝败叶就随风飘播。而以比这震颤更雄辩的方式说话的是一种普遍的人心惶惶，谁也说不准瓦格纳的影响又会在什么地方突然爆发出来。他与那种把艺术的幸福与任何别种幸福或不幸割裂开来考察的立场完全格格不入，只要现代精神仍在何处孕育着危险，他的敏锐而不信任的眼光就在何处也看出艺术的危险。他在想象中剖析现代文明的大厦，不放过任何业已腐朽或粗制滥造的部分；当他在这里碰到风雨无损的垣墙和耐久结实的地基时，他立刻想到一种方法，可以为他的艺术筑起坚固堡垒和防护

屋顶。他象一个一心保守秘密而非苟且保命的逃亡者那样生活；象一个想要救活怀中并非亲生的孩子的不幸女人那样生活，他象齐格琳德① 那样"为了爱"而生活。

因为，在这个世界上无处容身，无家可归，却又必须向它说话，对它有所求，蔑视它却又不能缺少这被蔑视的世界，这样的生活当然充满痛苦和羞辱，——这是属于未来的艺术家的真正困境。这种艺术家不能象哲学家那样，在一个幽暗角落里为自己潜心沉思，因为他需要人的心灵作为通往未来的媒介，需要一种公共设施作为这个未来的担保，作为今天与明天之间的桥梁。他不能象哲学家那样，用文字记录之船运载他的艺术。艺术需要能者、而非字母与乐谱作为流芳百世的使者。在瓦格纳一生中，久久回荡着一种忧虑的心音，担心不能与这些能者相逢，他本应向他们提供实例，结果却悲惨地限于文字的提示，本应有所行动，结果却只是向读书人显示行动的苍白闪光，读书人，这就是说，他们不是艺术家。

作为作家，瓦格纳是被迫的，就象一位勇士，人家砍断了他的右手，他只好用左手格斗。当他写作时，他始终是在受苦，因为一种暂时无法克服的必然性剥夺了适合于他的传达方式——用辉煌的成功的实例来传达。他的文字全然不合规范，很不严格；相反，规范是在他的作品之中。他试图理解那推动他创作的本能，试图认识自己。一旦他成功地把他的本能转变成认识，他就希望在他的读者心中发生一个逆转的过程，他正是怀着这种期待写作的。也许结果会表明，这是一种徒劳的尝试，那么瓦格纳也只是和一切对艺术深思熟虑的人有着相同命运罢了；而且

① 齐格琳德(Sieglinde)，瓦格纳歌剧《尼伯龙的指环》第二部《女武神》中人物。

他比其中多数人略胜一筹，因为在他身上积聚着最强大的艺术本能。我不知道还有什么美学著作，能象瓦格纳的著作这样启人心扉；倘要知道艺术作品是如何产生的，可以去读瓦格纳的美学著作。这是一个通体伟大的人，他作为证人来到这里，在漫长岁月中不断改善、解放、阐明、核实他的证词。即使他作为认识者磕磕绊绊，他也会撞击出火花。有些论著，如《贝多芬》，《论指挥》，《论演员和歌唱家》，《国家和宗教》，使一切反驳的愿望都归于沉寂，阅读时不能不屏息凝神，如同正在打开百宝箱。另一些论著，尤其是包括《歌剧与戏剧》在内的早期论著，则使人激动不安，其中有一种节奏的不规则，作为散文它们使人感到纷乱。辩证法在其中遭到种种破坏，情感的跳跃过程与其说被加快了，不如说被阻碍了；作者的厌烦情绪象阴影一样笼罩其上，仿佛艺术家为自己在作抽象论证而羞惭。也许最使那些完全未获信任的人感到压抑的，是瓦格纳所特有的那种难以描述的权威口吻，我觉得，瓦格纳好象常常在**向敌人说话**——因为所有这些论著都是用演讲风格、而非论文风格写的，如果人们从精彩演讲中听到它们，对它们就会有远为深刻的感受——由于是向他不能信任的敌人说话，所以他显得审慎而克制。现在，他的奔腾的激情冲破重重顾忌迸发出来了；于是一个做作的、艰难的、充满补白的阶段结束了，流畅的句子脱口而出，德语散文固有的美表现得淋漓尽致。但且假定，他在这部分论著中是向朋友说话，此时他的敌人的幽灵不再萦绕其旁。瓦格纳作为作家与之打交道的所有朋友和敌人有某种共同之处，把他们同瓦格纳作为艺术家为之创作的人民根本区分开来了。他们具有不结果实的高雅教养，因而他们完全是非大众化的。而有谁想要被他们理解，就必须以非民众的方式说话：我们最杰出的散文作家们是这样做的，瓦格

纳也是这样做的。出于何种苦衷这倒是可以想见的。可是，他为之作出种种牺牲的那种母亲般的预防本能，其威力又把他引回到他作为创造者业已与之诀别的学者和有教养人士的氛围中。他屈服于有教养的语言及其一切传达规则，尽管他原是第一个对这种传达深感不满的人。

如果说有某种东西使他的艺术与现代一切艺术相比高出一头，那就是：他的艺术不再说某一阶层的有教养语言，一般来说也不再承认有教养人士与无教养人士的对立。因此，它就同文艺复兴的全部文化分庭抗礼，迄今为止，我们现代人还被笼罩在这种文化的光明和阴影之中。因为瓦格纳的艺术暂时把我们从中带出，我们才得以通观它们的共同性质。这时我们觉得，歌德和莱奥帕尔迪[1]是意大利语言学诗人的最后两个伟大的遗腹子，《浮士德》是对以渴望生活的理论家形象出现的新时代所提出的最不大众化的谜语的描绘。甚至歌德的诗歌也只是民歌的仿作，而不是民歌的先声，歌德自己也心中有数，所以他谆谆告诫一位追随者：“我的东西不能通俗化；谁作此种打算和努力，谁就错了。”

一般来说，艺术应该明丽温暖如太阳，以其光芒照亮卑微可怜者的心灵，融化求知者的自负。对此只可亲自感受，不能单凭猜度。然而，在每个现在已经有此感受的人的思想中，教育和文化的全部概念都必定翻转过来；未来的帷幕仿佛已在他们眼前拉开，彼时，凡最高的财富和幸福，无不与全体的心灵共享，“公共的”这个词迄今所蒙受的羞辱将洗刷干净。

如果敢于这样揣摩未来，清醒的理智就将正视现代社会的

---

[1] 莱奥帕尔迪（Giacomo Leopardi，1798—1837），意大利最有影响的浪漫主义诗人。

公开动荡，一种似乎全然无根的艺术所面临的威胁也就昭然若揭了。如果不去关心未来，我们就会惑于这种艺术繁茂的枝叶，看不到它由之生长的基础。在未来到来之前，我们如何拯救这种失去家园的艺术，我们如何限制到处势不可当的革命洪流，使得对于更美好的未来、更自由的人类的幸福期待和担保，不和许多注定毁灭也理应毁灭的事物一起被席卷而去呢？

谁若如此自问和担心，忧瓦格纳之忧，谁就会和他一起急于寻找那种业已存在的力量，这种力量怀着良好愿望，要在天崩地陷的时代里做人类最珍贵财产的守护神。仅仅是在这个意义上，瓦格纳好象在用他的论著向有教养人士发向，他们可愿意在他们的珍宝库里珍藏他的遗产，他的艺术的珍贵戒指。这种莫大的信任，瓦格纳在他的政治目标方面也寄于德意志精神的，在我看来，其根源在于：他相信进行过宗教改革的民族拥有必要的力量、宽容和勇敢，足以"把革命的汪洋限制在人性平川的河道里"。我甚至想说，他用他的《皇帝进行曲》的象征所要表达的正是这一点，而非其他。

然而，一般来说，创造的艺术家的救世欲望过于强烈，他的人类之爱的视野过于广阔，因为他的眼光不再受制于民族性格的樊篱。他的思想如同每个伟大优秀的德国人的思想一样，是**超德国的**，而他的艺术语言并非向民族、而是向人类倾诉。

然而是**向未来的人类**。

这是他固有的信念，是他的苦恼和他的标记。过去任何时候不曾有一位艺术家，从自己的天才中得到了如此可观的嫁妆。除了他，没有人在热情奔放、痛饮琼浆玉液之时，还要咽下如此酸涩的苦酒。并非如人们可能认为的那样，这是一个被埋没、被虐待、在自己的时代里似乎昙花一现的艺术家，他为了自卫而抓

住这个信念。在同时代人那里是否获得成功，这一点既不能把他取消，也不能替他辩护。他不属于这个可以褒贬他的社会；——这是他的本能作出的判决。至于是否会有一个社会属于他，对于一个无意相信的人来说，这一点也无法证明。然而，这位不信者仍然可以提出一个问题：要有一个什么性质的社会，瓦格纳在其中将会重新认出他的"人民"，它是所有那些感到一种共同渴望、想要通过一种共同艺术来求解脱的人们的缩影。席勒当然是信心十足、满怀希望的人，他不问未来大概会是什么样子的，既然预言这未来的艺术家的本能应当有权、确切地说是要求艺术家——

> 张开你们勇敢的翅膀
> 高高飞翔在时代上空！
> 远方那新世纪的曙光
> 已经透现在你们镜中！

11

健全的理性使我们不相信，似乎人类不定什么时候会一劳永逸地发现最终有效的理想秩序，然后幸福必如热带的阳光永远普照这秩序井然的世界。瓦格纳绝无此种信念，他不是空想家。倘若他不能放弃对未来的信仰，这也仅仅意味着，他在现代人身上发现了一些特征，它们并不属于人性的不变特性和骨骼，而是可变的，甚至是暂时的，正是由于这些特征，在现代人中无家可归的艺术以及他本人才必定是另一种未来的报信人。他的本能指引他面向正在来临的一代，但并无一个黄金时代和万里晴空许给这一代，它的模糊面貌还须从他的艺术密码中尽量加

以猜测，由满足的性质来推断需要的性质。也不会有超人类的善良和公正象一道永久的彩虹垂在这未来的大地上。这一代整个来说也许显得比现在的一代更加恶，——因为它无论在恶还是善的方面都将**更加坦白**；很可能，一旦这一代吐露出由衷而自由的心声，就会使我们的心灵为之震颤惊恐，宛如某种一直隐藏着的恶毒的自然精灵突然一鸣惊人。或者，我们好象耳闻如此奇语：激情胜于禁欲和伪善；哪怕在恶之中成为诚实的人，胜似用传统道德掩饰自己；自由人既能为善，也能为恶；而不自由的人乃是自然的耻辱，既无天国的安慰，也无尘世的安慰；最后，每个向往自由的人必须靠自己实现自由，自由不会象一种奇异的礼物掉在任何人怀里。这些话语也许颇为刺耳，令人不安。这是来自那未来世界的声音，那个世界**真正需要艺术**，而且也能向艺术期待真正的满足。这是在人性中也获重建的自然的语言，这正是我在前面与现在占优势的不正确感觉相对立而称之为正确感觉的东西。

然而，真正的满足和解脱只是对自然、而不是对非自然(Unnatur)和不正确感觉而言的。非自然一旦达到自我意识，就只剩下对于虚无的渴望，相反，自然则渴望凭借爱而变化。前者求**不存在**(nicht sein)，后者求**别种方式的**存在(anders sein)。谁理解了这一点，就会心平气和地预感到瓦格纳艺术的素朴主题，从而自问：自然或非自然是否带着这些主题追随着刚才提到的它们的目标。

激动不安的绝望者因一个宁死守贞的女子的怜爱而解脱了他的痛苦，这是《漂泊的荷兰人》的主题。爱者舍弃自己的一切幸福，在一种由爱(amor)向被爱(caritas)的天国变化中成为圣者，并拯救了被爱者的灵魂，这是《汤豪塞》的主题。最壮丽、

最崇高的事物降临人间，难道不怀念它们出发的地方？这个不祥的问题一旦提出，它们便怀着痛苦的强制返回它们更高的生活，这是《罗恩格林》的主题。女人的挚爱之心以及人民心甘情愿地接受造福于他们的新天才，虽则传统和习俗的监护者们拒斥和中伤他，这是《名歌手》的主题。两个恋人不知道对方爱自己，反而以为自己深受伤害和蔑视，渴望从对方手中饮下毒酰，表面上是为了补偿伤害，实际上却出于一种无意识的冲动：他们想用死来摆脱一切分离和障碍。盼望中的死的临近融化了他们的心灵，使之沉浸于极其恐怖的短暂幸福，仿佛真的逃脱了岁月、欺骗乃至生活，这是《特里斯坦与伊索尔德》的主题。

在《尼伯龙的指环》中，悲剧主角是一位神①，他一心渴望权力，当他千方百计获取权力之时，他受到条约束缚，失去了自己的自由，并且遭到了降于权力的惩罚。他正是在下述境况中体会到了他的不自由：他无法再占有金指环，这一切尘世权力的象征，只要它落到他的敌人手中，对于他还是最大危险的象征。他突然被众神之黄昏与末日的恐怖侵袭，使他感到绝望的是他只能束手待毙，而无法抗拒这末日。他需要一个自由无畏的人，这人无需他的指点和支持，甚至反抗神界的秩序，凭自己的力量完成神无能为力的事业。他未找到这个人，而正当新的希望苏醒之时，他不得不服从约束着他的强制力量，亲手毁灭最珍爱的东西，惩罚对他的痛苦所怀有的最纯洁同情。这时候，那包藏着恶与不自由的权力终于使他厌恶了，他改变主意，悠然向往正在逼近的末日。此刻才出现了早已盼望的东西：自由无畏的人出现了，他是反抗一切传统的产物；他的双亲因为违背自然和道德秩

① 即下面提到的浮旦，众神之王，贪图权力的象征。

序的结合而受惩，他们死了，而齐格弗里德却活着。目睹他健康成长，朝气蓬勃，浮旦的心灵摆脱了厌恶感，他满怀慈父般的爱和忧虑注视着英雄的命运。看他如何为自己熔铸宝剑，杀死蛟龙，夺得指环，躲开狡计，唤醒布仑希尔德①，降于指环的天谴如何也没有放过他，愈来愈逼近他，他如何信任了无信无义者，出于爱而伤害最亲爱者，被罪孽的阴影和浓雾笼罩，但是最后如鲜丽的夕阳闪现和沉没，用灿烂霞光烧红整个天穹，把世界从天谴中净化出来，——浮旦静观这一切，他的权杖在与这位最自由的人的格斗中折断了，他的权力在后者身上丧失了，他渴望自己失败，与他的战胜者同喜共忧：他的眼睛闪射着悲痛的福乐之光，凝视事情的结局，他在爱中变得自由，摆脱了自己。

现在，问问你们自己吧，如今活着的一代人！这是为你们创作的吗？你们有没有勇气手指着这类与善的满天星斗说：瓦格纳移置到繁星中的这生活就是我们的生活？

你们中有谁能够根据自己的生活来说明浮旦的神灵形象的意义，并且象他那样愈是后退，就愈是伟大？你们中有谁甘愿放弃权力，认识和体验到权力是恶的？有谁象布仑希尔德那样出于爱而奉献她的认识，而且最后从她的生命中提取这最高的认识："哀悼之爱的至深痛苦打开了我的眼睛"？你们中可有自由的人，无畏的人，在无辜的自私中自我生长和蓬勃的人，可有齐格弗里德？

谁如此寻问，徒劳地寻问，谁就必定会在自己周围环顾寻找未来；他的目光无论投向多远，发现的仍然是那个可以从瓦格纳艺术的象征中读到自己的历史的"人民"，因而他终于会明白，瓦

① 《尼伯龙的指环》中的女武神之一，为浮旦与智慧女神爱尔达所生，后与齐格弗里德相爱。

格纳对于这个人民来说将是什么：——他将是他对于我们大家来说不可能是的那种东西，即不是未来的预见者，如同我们也许会觉得的那样，而是过去的说明者和阐释者。

出自艺术家和作家的灵魂

（《人性，太人性了》第一卷第四章）

（1876—1878）

145

完美的作品应当一挥而就。——我们欣赏一切完美的作品时，往往忽略它的生成问题，只是怡悦于眼前的作品，仿佛它是魔棍一挥便从地下跳出来的。在这里，我们仿佛还处在一种古老神话感觉所遗留的影响之下。我们几乎还有这样的心情（例如在象裴斯顿神庙[1]那样的希腊神庙中），好象某个早晨有一位神灵游戏似地用这些巨材盖了他的住宅，或者好象有一个灵物突然被魔法镇入一块巨石，现在想借之诉说。艺术家知道，他的作品唯有使人相信是即兴而作、是奇迹般的一挥而就之时，才生出圆满效果；所以，他巧妙地助长这种幻觉，把创作开始时那热烈的不安、盲目抓取的纷乱、留神倾听的梦幻等因素引入艺术，当作欺骗手段，使观者或听者陷入某种心境，相信这完美的作品是一下子蹦出来的。——不言而喻，艺术科学断然反对这种幻觉，指出悟性的误解和积习，正是由于这些误解和积习，悟性中了艺术家的圈套。

---

① 裴斯顿（Pästum），希腊移民城，位于意大利南部，筑有著名的长方形大会堂"巴齐立卡"。

146

艺术家的真理意识。——在对真理的认识上，艺术家的道德较思想家薄弱；他决不肯失去生命的光辉的、深意的诠释，抵制平淡质朴的方法和结论。他仿佛在争取人的更高尊严和意义；实际上他是不愿割爱他的艺术的**最有效的**前提，诸如幻想，神话，含糊，极端，象征意义，高估个人，对于天才身上某种奇迹的信仰；所以，他认为他的创造行为的延续比科学上种种对真理的献身更重要，觉得这种献身也是太单调了。

147

作为招魂女巫的艺术。——艺术除执行保藏的任务外，还执行给黯淡褪色的印象稍稍重新着色的任务；当它解决了这个任务，它就为各个时代织成了一条纽带，唤回了它们的幽魂。虽然借此出现的仅是墓地的虚假生命，或如逝去的爱人梦中重返；但至少在顷刻之际，从前的感觉又一次唤醒，心脏又按业已忘却的节拍搏动。为了艺术的这种普遍效用，即使艺术家并不站在启蒙人类、使人类继续**男性化**之前列，人们也应宽宥他；他一辈子是个孩子，或始终是个少年，停留在被他的艺术冲动袭击的地位上；而人生早期的感觉公认与古代的感觉相近，与现代的感觉距离较远。他不自觉地以使人类儿童化为自己的使命；这是他的光荣和他的限度。

148

诗人之作为使人生变得轻松的人。——诗人若想使人的生活变得轻松，他们就把目光从苦难的现在引开，或者使过去发出

一束光，以之使现在呈现新的色彩。为了能够这样做，他们本身在某些方面必须是面孔朝后的生灵；所以人们可以用他们作通往遥远时代和印象的桥梁，通往正在或已经消亡的宗教和文化的桥梁。他们骨子里始终是而且必然是**遗民**。至于他们用来减轻人生苦难的药物，诚然可以说：它们仅仅抚慰和治疗于一时，只有片刻的作用；它们甚至阻碍人们去为实际改善其处境而工作，因为它们解除了不满者渴望行动的激情，使之平息消散了。

149

美的慢箭。——最高贵的美是这样一种美，它并非一下子把人吸引住，不作暴烈的醉人的进攻（这种美容易引起反感），相反，它是那种渐渐渗透的美，人几乎不知不觉把它带走，一度在梦中与它重逢，可是在它悄悄久留我们心中之后，它就完全占有了我们，使我们的眼睛饱含泪水，使我们的心灵充满憧憬。——在观照美时我们渴望什么？渴望自己也成为美的：我们以为必定有许多幸福与此相联。——但这是一种误会。

150

艺术的有灵化。——宗教消退之处，艺术就抬头。它吸收了宗教所生的大量情感和情绪，置于自己心头，使自己变得更深邃，更有灵气，从而能够传达升华和感悟，否则它是不能为此的。宗教情感的滔滔江河一再决堤，要征服新的地域。但生长着的启蒙动摇了宗教信条，引起了根本的怀疑。于是这种情感被启蒙逐出宗教领域，投身于艺术之中；在个别场合也进入政治生活中，甚至直接进入科学中。无论何处，只要在人类的奋斗中觉察一种高级的阴郁色彩，便可推知，这里滞留着灵魂的不安、焚

香的烟雾和教堂的阴影。

151

韵律缘何美化。——韵律给现实罩上一层薄纱；它造成了一些话语的做作和思想的不纯；它把阴影投在思想上，使之忽隐忽现。正如阴影对于美化是必要的一样，“模糊”对于明朗化也是必要的。——艺术使生活的景象可以忍受，因为它把非纯粹思想的薄纱罩在生活上了。

152

丑恶灵魂的艺术。——如果要求唯有循规蹈矩的、道德上四平八稳的灵魂才能在艺术中表现自己，就未免给艺术加上了过于狭窄的限制。无论在造型艺术还是音乐和诗歌中，除了美丽灵魂的艺术外，还有着丑恶灵魂的艺术；也许正是这种艺术最能达到艺术的最强烈效果，令心灵破碎，顽石移动，禽兽变人。

153

艺术使思想家心情沉重。——形而上的需要多么强烈，人的天性多么难于同这种需要诀别，由以下情况可见一斑：一位自由思想家即使放弃了一切形而上学，艺术的最高效果仍然很容易在他心灵中拨响那根久已失调、甚至已经断裂的形而上学之弦，例如，在倾听贝多芬《第九交响乐》某一段时，他会感到自己心中怀着不朽之梦想，远离大地，飘摇于星星的大教堂中：众星在他周围闪烁，大地渐渐沉入深渊。——如果他意识到这个境界，内心就会感到一种深深的刺痛，向着替他引回失去的爱人——所谓宗教或形而上学——的人喟叹。他的智性在这瞬时

受到了考验。

154

与人生嬉戏。——荷马式幻想的轻松和粗率是必需的，以求抚慰和暂时解脱过于激动的情绪和过于敏锐的悟性。他们的悟性说：人生看来是多么严酷！他们并不自欺，但他们故意用谎言戏弄人生。西蒙尼德斯①劝他的邦人把人生视同游戏；严肃之为痛苦于他们是太熟悉了（人间的苦难实在是诸神听得最多的歌唱题材），他们知道，唯有艺术能化苦难为欢乐。但是，作为对这种认识的惩罚，他们如此受虚构欲望的折磨，以致在日常生活中也难以摆脱谎言和欺骗了，正象一切诗化民族都爱撒谎，并且毫无罪恶感一样。邻近的民族有时真对他们感到绝望了。

155

对灵感的信仰。——艺术家们喜欢让人们相信顿悟，即所谓灵感；仿佛艺术品和诗的观念，一种哲学的基本思想，都是天上照下的一束仁慈之光。实际上，优秀艺术家和思想家的想象力是在不绝地生产着，产品良莠不齐，但他们的**判断力**高度敏锐而熟练，抛弃着，选择着，拼凑着；正如人们现在从贝多芬的笔记中所看到的，他是逐渐积累、在一定程度上是从多种草稿中挑选出最壮丽的旋律的。谁若不太严格地取舍，纵情于再现记忆，他也许可以成为一个比较伟大的即兴创作家；但艺术上的即兴创作与严肃刻苦地精选出的艺术构思深切关联。一切伟人都是伟大的工作者，不但不倦地发明，而且也不倦地抛弃、审视、修改和

---

① 西蒙尼德斯(Simonides)公元前五百年的古希腊诗人。

整理。

156

再论灵感。——如果创造力长期被堵塞，其流动被一种障碍阻挡，那么，终于有如此突然的奔泻，宛如一种直接的灵感，并无此前的内心工作，好象发生了一种奇迹。这造成了常见的错觉，而这种错觉的延续，如上所述，与所有艺术家对此的兴趣有相当关系。资本只是**积累起来**的，它并非一朝从天而降。此外，这种貌似的灵感在别处也有，例如在善、道德、罪恶的领域里。

157

天才的痛苦及其价值。——艺术天才愿给人快乐，但如果他站在一个很高的水平上，他就很容易曲高和寡；他端出了佳肴，可是人家不想品尝。这有时会使他产生可笑的伤感的激动；因为他根本无权强迫人家快乐。他的笛子吹起来了，可是没有人愿跳舞：这会是悲剧吗？——也许是吧。但作为对这种缺憾的补偿，比起别人在所有其他种类的活动中所具有的快乐，他毕竟在创造中有更多的快乐。人家觉得他的痛苦言过其实，因为他的喊声太响，他的嘴太会说；**有时**他的痛苦真的很大，但也只是因为他的虚荣心和嫉妒心过重。象开普勒、斯宾诺莎这样的科学天才一般不如此急于求成，对于自己真正巨大的痛苦也不如此大事张扬。他可以有相当把握指望后世，舍弃现在；但一位艺术家这样做，却始终是在演一出绝望的戏，演出时不能不伤心之至。在极稀少的场合——当一个人集技能、知识天才与道德天才于己一身之时——除上述痛苦外，还要增添一种痛苦，这种痛苦可视为世上极特殊的例外：一种非个人的、超个人的、面向

一个民族、人类、全部文化以及一切受苦之存在的感觉；这种感觉因其同极为困难而远大的认识相联而有其价值(同情本身价值甚小)。——然而，用什么尺度、什么天平来衡量它的真实性呢？一切谈论自己这种感觉的人岂非几乎都使人生疑吗？

158

伟大的厄运。——每种伟大的现象都会发生变质，在艺术领域里尤其如此。伟人的榜样激起天性虚荣的人们作表面的模仿或竞赛。此外，一切伟大的天才还有一种厄运，便是窒息了许多较弱的力量和萌芽，似乎把自己周围的自然弄得荒凉了。一种艺术发展中最幸运的情况是，有较多的天才互相制约；在这种竞争中，较柔弱的天性往往也能得到一些空气和阳光。

159

艺术之有害于艺术家。——如果艺术强烈地吸引住了一个人，就会引他去返顾艺术最繁荣的时代，艺术的教育作用是倒退性的。艺术家愈来愈重视突然的亢奋，相信鬼神，神化自然，厌恶科学，情绪变化如同古人，渴望颠覆一切不利于艺术的环境，而且在这一点上如同孩子那样偏激不公。艺术家本来就已经是一种停滞的生灵，因为他停留在少年及儿童时代的游戏之中；现在他又受着倒退性的教育而渐渐回到另一个时代。因此，在他和他的同时代人之间终于发生剧烈的冲突，有一个悲惨的结局；就象——根据古代传说——荷马和埃斯库罗斯那样终于在忧愁中活着和死去。

160

被创造出的人物。——所谓戏剧家(以及一般艺术家)当真创造了性格，这种说法乃是哗众取宠和夸大其词，由于这种说法的存在和流传，艺术得以庆祝其意外的、似乎额外的一个胜利。事实上，当我们举出一个真正的活人的这样那样性格时，我们对他所知不多，概括得十分肤浅。我们这种对人极不完善的态度与诗人相一致，他给人描画(所谓"创造")的肤浅草图，正和我们对人的认识一样肤浅。在艺术家创造出的这些性格中有许多虚假；这根本不是有血有肉的自然产品，反而和画家一样有点儿过于单薄，它们经不起近看。即如所谓一般活人的性格往往自相矛盾，戏剧家所创造的性格是浮现在自然面前的原型，这种说法也是完全错的。一个真实的人是一个整体，一种完全必然的东西(哪怕在所谓矛盾时)，不过我们并非始终认识这种必然性。虚构的人物、幻象也欲表示某种必然的东西，但只是在那些人面前，这些人在一种粗略的、不自然的简单化中理解真实的人，以致一些常常重复的粗线条，配上许多光，周围涂上许多阴影和半影，就完全满足他们的要求了。他们很容易把幻象当作真实必然的人，因为他们惯于把一个幻象、一个投影、一种任意的缩写当作整个真实的人。——画家和雕塑家要表现人的"观念"，这更是空洞的幻想和感官的欺骗。谁这样说，他就是被眼睛施了暴政，因为眼睛只看到人体的外表和肌肤；而内脏同样也属于观念。造型艺术想使性格见之于皮肤；语言艺术借言词来达到同一目的，用声音模拟性格。艺术从人的自然的无知出发，越过了人的内在的东西(无论是肉体上的还是性格上的)：因为艺术不是属于物理学家和哲学家的。

161

对艺术家和哲学家的信仰中的自我评价过高。——我们都以为，倘若一件艺术品、一位艺术家吸引住我们，震撼我们，其优秀就算得到证明了。可是，在这里必须首先证明**我们自己**在判断和感觉方面的**优秀**才行，而事实并不尽然。在造型艺术领域里，有谁比贝尔尼尼[1]更令人心醉神迷呢？在狄摩西尼之后，有谁比那个引进亚细亚风格并使之占统治地位达二百年之久的演说家影响更大呢？支配整个世纪丝毫不能证明一种风格的优秀和持久效用；所以不应当执着于对某一位艺术家的衷心信仰。这样一种信仰不但是相信我们的感觉真实无欺，而且是相信我们的判断正确无误，其实，判断和感觉可能分别或同时发展得太粗糙或太精细，太紧张或太松弛。一种哲学、一种宗教给人以幸福感和慰藉，同样丝毫不能证明它们的真理性，就象疯子因他的固定观念感到幸福丝毫不能证明这观念的合理性一样。

162

出自虚荣心的天才迷信。——我们自视甚高，但我们根本不期望自己有朝一日能够画出一张拉斐尔式的草图，或写出一场莎士比亚式的戏剧，于是我们自我解嘲说，这种才能乃是异乎寻常的奇迹，极为罕见的偶然，或者，倘若我们有宗教感情，还会说是天赐的恩惠。所以，我们的虚荣心和自爱心促进了天才迷信：因为只有当天才被设想得离我们十分遥远，如同一种**神迹**，他才不会伤人（即如歌德，这位毫无嫉妒之心的人，也把莎士比亚称

---

① 贝尔尼尼（L.Bernini，1598—1680），意大利雕塑家、建筑家，巴洛克艺术的主要代表人物之一。

作他的最遥远高空的星辰；在这里不妨回想一下那句诗："人不会渴慕星星"）。然而，如果不去理会我们虚荣心的暗示，那么，天才的活动看起来同机械发明师、天文学家、历史学家、战术家的活动绝无根本的区别。如果我们想象这样一些人，他们的思想积极地朝着一个方向，把一切用作原料，始终热烈地注视着自己和别人的内心生活，到处发现范型和启示，不倦地组合着自己的方法，那么，所有这些活动都一目了然了。天才所做的无非是学着奠基、建筑，时时寻找着原料，时时琢磨着加工。人的每种活动都复杂得令人吃惊，不只天才的活动如此，但没有一种活动是"奇迹"。——仅仅在艺术家、演说家和哲学家中有天才，仅仅他们有"直觉"，这种信念缘何而生呢？（"直觉"似乎成了他们的一副神奇的眼镜，他们借此可以直接看到"本质"！）人们显然只在这种场合谈论天才：巨大智力的效果对于他们是极为令人愉快的，使他们无意再嫉妒了。称某人为"神圣"意味着："在这里我们不必竞争"。再者，一切完成的、完满的东西都令人惊奇，一切制作中的东西都遭人小看。没有人能在艺术家的作品上看出它是如何制成的，这是它的优越之处，因为只要能看到制作过程，人们的热情就会冷却下来。完美的表演艺术拒绝对其排演过程的任何考察，而作为当下直接的完美作品产生强烈效果。所以，表演艺术家，而不是科学家，首先被视为有天才的。实际上，扬彼抑此不过是理性的一种孩子气。

163

手艺的严肃。——且不说天才、天生的才能吧！有许多天赋有限的人值得一提，他们靠某些素质赢得了伟大，变成了人们所说的"天才"，关于这些素质的缺乏，大家心中有数却又讳莫如

深。他们全都具有那种能干匠人的严肃精神，这种匠人先学习完美地建造局部，然后才敢动手建造巨大的整体；他们舍得为此花时间，因为他们对于精雕细刻的兴趣要比对于辉煌整体效果的兴趣更浓。例如，做一个出色小说家的方子是很容易开出的，但要实行就必须具备某些素质，当一个人说“我没有足够的才能”时，他往往忽略了这些素质。不妨写出成百篇以上小说稿，每篇不超过两页，但要写得十分简洁，使其中每个字都是必要的；每天记下趣闻轶事，直到善于发现其最言简意赅、最有感染力的形式；不懈地搜集和描绘人的典型和性格；首先抓住一切机会向人叙述，也听人叙述，注意观察、倾听在场者的反应；象一位风景画家和时装画家那样去旅游；从各种学科中摘录那些若加生动描写便能产生艺术效果的东西；最后，沉思人类行为的动机，不摒弃这方面的每种教诲提示，白天黑夜都做此类事情的搜集者。不妨在这多方面的练习中度过几十年，然后，在这工场里造出的东西就可以公之于世了。——但是多数人是怎么做的呢？他们不是从局部、而是从整体开始。他们也许一度干得挺漂亮，引人注目，但由于公正的、自然的原因，从此干得愈来愈糟。——有时候，理智和性格不足以制定这样一种艺术家的人生计划，便有命运和困苦代替它们，引导未来的大师一步步通过他的手艺的所有必经阶段。

164

天才迷信的利弊。——对于伟大、卓越、多产的才智之士的信仰，虽然未必、却也经常与一种纯粹宗教或半宗教的迷信相联，即以为这些才智之士是超人的源泉，具有某种奇异的能力，借之而可以由迥异于常人的途径获取知识。大家相信他们仿佛

洞穿了现象之外衣，直视世界的本质，他们无需经历科学的艰辛刻苦，凭着这种神奇的眼光，便能传达关于人与世界的某种最终有效的、决定性的东西。只要奇迹在知识领域里还有信徒，也许就可以认为，信徒们自己必因之而受益，他们只须绝对服从这些伟大的才智之士，便可使自己正在发育时期的才智获得最好的培养和训练。相反，倘若对于天才及其特权、特殊能力的迷信在天才自己心中也根深蒂固，这种迷信对他本人是否有益，至少还是个问题。无论如何，如果人类被一种自我恐惧袭击，不管是著名的对凯撒的恐惧，还是现在所考察的对天才的恐惧；如果那理应只奉献给一位神祇的熏香也熏入了天才的脑中，使他开始飘飘然而自以为是超人，这终归是危险的症候。渐次的后果是：自以为可以不负责任，拥有特权，相信自己有法术赐福赦罪，若有人试图将他同别人比较甚至估价更低，揭露其作品的缺点，便狂怒不已。由于他停止了自我批评，他羽毛上的健翎终于纷纷脱落；迷信掘断了他的力量的根子，在他失去力量之后，甚至可能使他变成伪君子。对于有巨大才智的人们来说，也许更为有益的是，对自己的力量及其来源有一个明确认识，懂得有些什么纯粹人类的特性在他们身上汇合，他们遇到的是哪些幸运的情形：首先，是充沛的精力，坚定地朝着一个目标，巨大的个人勇气；其次，教育方面的幸运，及早获得良师、典范和方法。当然，如果他们的目标是发生尽量大的影响，就会愈加装作不了解自己，顺便做出半疯狂的姿态；因为人们总是惊诧和嫉妒他们身上的力量，他们凭借这种力量使人丧失意志，陷于幻觉，觉得前面走着的是超自然的导师。是的，相信某人有超自然的力量，这是令人振奋鼓舞的。在这个意义上，正如柏拉图所说，疯狂极大地造福人类。——在个别罕见的场合，这一种疯狂也可以是牢牢规束漫

无节制的天性的手段。在个人生活中，疯狂的幻念也常有毒药的治疗价值；但是，在每个自信有神性的“天才”身上，它终究会随着“天才”年老而发挥毒性。作为例子，不妨回想一下拿破仑，他的性格无疑正是通过他对自己、对他的命数的信念以及由此产生的对人类的蔑视而生长为强有力的整体的，这使他高出所有现代人之上，但这种信念最后转变为一种近乎疯狂的宿命论，夺走了他的敏锐眼光，导致了他的毁灭。

165

天才与无价值之作。——在艺术家中，恰是那种独创的、自为源泉的人有时会写出极其空洞乏味的东西来，相反，有所依赖的天性，所谓的才子，倒是充满对一切可能的美好事物的记忆，即使在才力不足时也能写出一些说得过去的东西。而独创者却是与自己隔绝的，所以记忆无助于他们，于是他们变得空乏了。

166

公众。——民众对于悲剧除了好好地受一番感动，可以痛哭一场之外，本无别的希求；相反，艺术家在看一出新悲剧时，感兴趣的是巧妙的技术发明和艺术技巧，题材的安排和处理，旧主题、旧构思的翻新。——他的立场是对待艺术品的审美立场，是创作者的立场；民众的立场是尝尝新鲜，只看题材。介于二者之间的人无甚可说，他既非民众，也非艺术家，自己不知道自己要什么，所以，他的兴趣是含糊而微不足道的。

167

公众的艺术教育。——只要同一个主题尚未经过许多大师

成百次地处理，公众就不会学得超出题材的兴趣；然而当他们长期从许多版本中认出这个主题，因而不再感到新奇紧张的刺激之时，他们自己终于也会把握和欣赏处理这个主题时的细微差别以及巧妙新颖的创造了。

168

艺术家和他的跟随者必须同步。——从风格的一个等级向另一个等级前进应当循序渐进，以便不但艺术家自己、而且听众和观众都一同前进，并且确知发生了什么事情。否则，艺术家在玄妙高空创作其作品，而公众不再能达到这高度，终于又颓然坠落下来，两者之间就出现了一条鸿沟。因为，艺术家如果不再提举他的公众，公众就会飞快坠落，而且天才把他们负得愈高，他们坠落就愈深愈危险，就象被苍鹰带上云霄又不幸从鹰足跌落的乌龟一样。

169

滑稽的来源。——试想一下，人在数千年里是容易陷入最高度恐惧的动物，一切突然的、意外的遭遇迫使他随时准备战斗，也许还要准备死亡，即使在后来的社会环境中，一切安全也以思想和行动中的预料和习惯为基础，那么，我们就不会奇怪，倘若言论和行动中一切突然的、意外的东西并未造成危险和损害，人就会顿时轻松，转化为恐惧的反面：因为害怕而颤抖的、收紧的心一下子放松舒展——于是人笑了。这种从瞬时的恐惧向短暂的放纵的转化就叫做**滑稽**。相反，在悲剧现象中，人从巨大的、持续的放纵迅速转入巨大的恐惧；然而，在终有一死的生灵中，巨大持续的放纵要比恐惧的缘由少得多，所以世界上滑稽比

悲剧多得多；人们笑比悲痛经常得多。

170

艺术家的功名心。——希腊的艺术家，例如悲剧诗人，是为胜利而创作的；没有竞争，他们的全部艺术便不可想象；赫西俄德的善良的厄里斯[1]，功名心，给他们的创造力插上了双翼。这种功名心首先要求他们的作品在**他们自己眼中**保持尽善尽美，**他们**就这样理解优秀，对于流行的趣味以及吹捧某部艺术作品的公众舆论不屑一顾；所以埃斯库罗斯和欧里庇得斯长期没有成就，直到他们终于为自己**培养出**按照他们制定的标准评价他们的作品的艺术审判员们。所以，他们是力求按照他们自己的评价，在他们自己的审判席前战胜竞争对手，他们想真正是更优秀的；然后他们才要求外界同意他们的评价，追认他们的判决。在这里，争取荣誉就是"自成优胜者，并愿有目共睹"。无前者而仍然求后者，谓之**虚荣**。无后者而终不失后者，谓之**骄傲**。

171

艺术品中的必然因素。——热衷于谈论艺术品中必然因素的人，倘若是艺术家，则意在提高艺术的荣耀（in majorem artis gloriam），倘若是外行，则出于无知。一件艺术品的形式，用以表达其思想的，因而是其语言方式，如同一切语言方式一样总有一些马虎之处。雕塑家可能增添或舍弃许多细小笔触；表演艺术家同样如此，不论是演员还是音乐领域的演奏家或指挥。这许多细小的笔触和润饰今天使他高兴，明天就未必，它们的存在

---

[1] 厄里斯（*Eris*），赫西俄德神谱中司竞赛和纷争的女神。

与其说是为了艺术，不如说是为了艺术家，因为他在为表现主要思想而不得不严肃自制之际，间或也需要甜点心和玩具，以免太苦了自己。

172

把大师忘掉。——演奏大师作品的钢琴家，如果他把大师忘掉，显得他好象在倾诉自己的生平或此刻正身历某境，就弹奏得最好。当然，如果他毫无价值，他唠叨他的生平就会使大家厌恶了。所以他必须懂得吸引听众的想象力。“技巧名家气派”(Virtuosentum)的全部虚弱和愚蠢又可由此得到说明。

173

命运的修正 (Corriger la fortune)。——在大艺术家的生涯中，有一些恶劣的际遇，譬如说它们迫使一位画家把他最重要的作品当作稍纵即逝的想法画成速写，或者迫使贝多芬在有些大型奏鸣曲(例如B大调奏鸣曲)里仅仅给我们留下一部交响曲的使人不能满意的钢琴摘录。在这里，后来的艺术家应当力求事后修正大师们的生活：例如，作为一位乐队完整效果的行家，他可以为我们复活仿佛死在钢琴上的交响曲。

174

缩小。——有些物、事或人经受不了缩小处理。不能把拉奥孔群雕缩小成摆设用的小人像；它必须是大的。可是更加罕见的是本性渺小的东西经受得了放大；所以传记作家把伟人写得渺小，总比把小人物写得伟大更成功些。

175

现代艺术中的感性。——现在，当艺术家们致力于其艺术作品的感性效果时，他们往往失算；因为他们的观众或听众不再具有他们那样完满的感官，完全违背艺术家的意图，反而由其艺术作品而陷入一种近乎无聊的感觉之“明亮”中。——也许，他们的感性开始之处，正是艺术家的感性终止之处，所以二者充其量只在一点上相遇。

176

作为道德家的莎士比亚。——莎士比亚对于激情是深思熟虑过的，肯定有一条从他的气质通往许多激情的捷径（戏剧家一般是相当恶的人）。但是他不能象蒙田那样谈论激情，而是借热情的剧中人物之口说出他对激情的观察；这虽然不自然，但他的戏剧却也因此思想丰富，使其他一切戏剧相形之下显得空洞，因而很容易招来普遍憎恨。——席勒的警句（它们几乎总是基于错误的或无价值的随感）正是剧场警句，并且作为剧场警句产生强烈效果；相反，莎士比亚的警句却为他的榜样蒙田争了光，在精致的形式中包含着十分严肃的思想，但也因此对于剧场观众来说太疏远，太精细，于是没有效果了。

177

善于让人听。——不但要善于演奏，而且要善于让人听。如果场地太大，大师手中的小提琴只能发出唧唧声；在那种地方，人们会把大师混同于低能儿。

178

不完全之效果。——浮雕如此有力地刺激想象力，因为它们仿佛正要从墙中走出，受到某种阻碍，突然停住了。同样，有时候，一种思想、一种完整的哲学之浮雕式不完全的表现，也比和盘托出更有效果，这可以给读者留有余地，激励他把这强烈反差所衬托出的东西继续完成，思索到底，自己来克服迄今为止妨碍其完全走出的障碍。

179

反对警奇。——当艺术穿着破旧衣衫时，最容易使人认出它是艺术。

180

集体才智。——一个好作家不但拥有他自己的才智，而且还拥有他的朋友们的才智。

181

双重误会。——敏锐而明快的作家的不幸是，人们以他们为肤浅，因此不在他们身上下苦功；晦涩的作家的幸运是，读者费力地读他们，并且把自己勤奋的快乐也归功于他们。

182

与科学的关系。——凡是要亲自在一门学科中有所发现，然后才感觉其温暖可亲的人，都不算真正喜欢这门学科。

183

钥匙。——一种思想，杰出人物赋予重大价值，平庸之辈则报以挖苦嘲笑，对于前者是打开隐秘宝库的钥匙，对于后者却只是一块废铁。

184

不可翻译的。——一本书中不可翻译的东西，既非其中最好的，亦非其中最坏的。

185

作家的自相矛盾。——一位读者攻击作家的所谓自相矛盾，但这矛盾往往根本不在作家的书中，而在读者的头脑里。

186

幽默。——最幽默的作家使人发出几乎觉察不到的微笑。

187

反题。——反题（Antithese）是一道窄门，错误最爱经这道门悄悄走向真理。

188

作为文体家的思想家。——多数思想家都写作得很差，因为他们不但向我们传达他们的思想，而且传达思想的思想。

189

诗中的思想。——诗人用韵律的车辇隆重地运来他的思想；通常是因为这思想不会步行。

190

违背读者精神的罪行。——倘若作家只是为了与读者平起平坐而否认自己的才能，那他就犯了读者一旦发现就决不原谅的唯一死罪。你可以背后议论一个人的所有坏处，但是是以这种方式，如人们所说，必须知道重新激起他的虚荣心。

191

真诚的界限。——即使最真诚的作家，当他想补足一个长句时，也太经常地漏掉一个词。

192

最好的作者。——最好的作者是那羞于成为作家的人。

193

治理作家的苛法。——应当把作家看作罪犯，只有在极罕见的场合才有言论自由或得到赦免：这是对付书籍泛滥的一种办法。

194

现代文化的小丑。——中世纪宫廷里的小丑与我们的无聊文人相仿，这是同一类人，理智不健全，诙谐，夸张，愚蠢，其存在

有时只是为了用打浑和饶舌缓和情绪的激昂，用叫喊掩盖重大事件的过于沉重庄严的钟声；从前是为王公贵族效劳，现在是为党派效劳（正如在党派意识和党派纪律中，民众对于王公的旧式顺从大部分延续到了今天）。但整个现代文学家的状况与无聊文人相距很近了，这是“现代文化的小丑”，倘若把他们看作理智不健全的人，倒也可以宽大待之。把写作视为职业，实在是一种疯狂。

195

仿效希腊人。——由于几百年来情感的夸张，一切词汇都变得模糊而肿胀了，这种情况严重地妨碍了认识。高级文化，在认识的支配（倘若不是专制）下，必须有情感的大清醒和一切词汇的强浓缩；在这方面，狄摩西尼时代的希腊人是我们的楷模。一切现代论著的特点便是夸张；即使它们简单地写下，其中的词汇仍然令人感到很古怪。周密的思考，简练，冷峻，质朴，甚至有意矫枉过正，质言之，情感的自制和沉默寡言——这是唯一的补救。——此外，这种冷峻的写作方式和情感方式作为一种对照，在今天也是很有魅力的；当然，其中也有新的危险。因为严厉的冷峻和高度的热烈一样也是一种刺激手段。

196

好小说家坏理论家。——在好小说家那里，人物行为中常常表现出一种令人惊异的心理上的准确性和因果关系，而与他们心理学思考的笨拙适成可笑的对照；以致他们的修养在一个时刻显得很卓越，紧接着又显得很可怜了。常常有这种情况：他们明显地错误解释他们自己的人物及其行为，——这种事听起来如

此不可信，然而是确确凿凿的。也许，大钢琴家很少思考技术条件以及每根手指的专门德行、不德、功用和训练（长短短格伦理学），当他谈论这些事情时便会出严重的错误。

197

熟人的著作及其读者。——我们读熟人（朋友或敌人）的著作有双重心情，一方面我们的认识在此时不断耳语："这是他写的，是他的内在知识、他的经验、他的禀赋的标志"；同时另一种认识又力求弄清，这著作本身的成就是什么，不看其著者，它本身应当获得什么评价，它本身提供了什么新知识。这两种阅读和衡量方式彼此干扰，不言而喻，也彼此对立。即使和一位朋友谈话，也只有当两人只想着事情本身而忘掉他们是朋友之时，才能有认识上的好收获。

198

节律的牺牲。——大作家们改变有些段落的节律纯粹是因为，他们不承认一般读者能够掌握这些段落在他们的初稿中所用的节奏；所以他们为这些读者简化节奏，优先采用人们熟悉的节律。——关于当今读者节律上的无能这种顾虑已经引起许多感叹，因为这已经造成许多牺牲。——优秀音乐家们的处境岂不也很相似吗？

199

不完全之作为艺术感染力的手段。——不完全常常比完全更有效果，尤其在颂歌之中；为了颂歌的目的，正需要一种诱惑人的不完全，作为一种非理性的因素来使听者的想象力幻见一

片大海，又象雾一样罩住对岸，即罩住被赞颂对象的界限。倘若向人们历数一个人的赫赫功绩，详尽而铺张，便总会使人们猜疑这是全部功绩。完全的赞颂者高踞于被赞颂者之上，他仿佛在俯视后者。所以完全所发生的效果大为减弱。

200

写作和教学中的审慎。——谁刚开始写作并感觉到自己的写作热情，他从他所从事和经历的一切中就几乎只领会可以充当写作材料的东西。他不再想自己，而只想着作家及其读者：他有志于观察，但不是为自己所用。谁是教师，他就多半不善于为他自己的利益做自己的事情，他始终想着他的学生的利益，任何知识只有是他能够教授的，才会使他感兴趣。最后，他把自己看作一条知识的通道，归根到底看作工具，以致丧失了为自己的真诚。

201

坏作家是必要的。——永远必须有坏作家，因为他们符合不发展、不成熟之辈的趣味；后者如同成熟者一样有其需要。倘若人的寿命更长些，那么变成熟的人的数量就会超过或至少等同于不成熟者；然而，绝大多数人死得过于年轻，这就是说，永远有更多的不发展的理智连同坏的趣味。而且，这些人带着青年人过激的态度渴望其需要的满足，他们**强迫产生**坏作家。

202

太近和太远。——读者和作者常常互不理解，因为作者太熟悉他的题目，几乎感到它无聊了，所以他放弃了他所知道的许多

例子；而读者却对这事物生疏，如果不给他举例，就容易觉得根据不足。

203

从前的艺术准备。——在文科中学的全部课程中，最有价值的是拉丁文体的练习，这恰是一种艺术练习，相反，其他一切课程仅以求知为目的。把德语作文放在首位是野蛮的，因为我们没有成长为统一修辞的标准德语文体；不过，倘若想通过德语作文来推动思想的练习，则不妨暂时不顾文体，把思想练习和描写练习分开，如此必更有益。描写练习应当关系到某一给定内容的多重结构，而非关系到独立发明一种内容。对给定内容作纯粹描写是拉丁文体的任务，老教师在这方面有一种久已失传的精微听觉。倘若从前谁学会出色地运用一种当时的语言写作，便应当归功于这种练习（现在人们却被迫去学古代法国人）；但不止于此，他通过实践还获得了关于形式之高贵和艰难的概念，一般来说是在唯一正确的路上为艺术作准备。

204

黑暗与强光并陈。——在一般情况下不善于清晰阐明其思想的作家，在个别情况下就喜欢选用最强烈、最夸张的标记和最高级形容词，从而产生一种光照效果，宛如斑驳的林荫道上的耀眼火炬。

205

作家的画艺。——如果象一位化学家那样从对象自身中析取绘画的色彩，然后又象一位艺术家那样来运用它，就能最生动

地描绘一个有意味的对象。这样，便可以让画面从色彩的交界和转变中显现出来。于是，画面获得了某种富有魅力的自然素质，它使得对象本身成为有意味的。

206

令人翩翩起舞的书。——有一些作家，他们把不可能的事描绘得象可能的事一样，谈论起灵性和天才来就好象它们只是一种心境和爱好似的，以此产生出一种奔放自由的情感，宛如人以足尖站立，遏止不住地要翩翩起舞了。

207

不成熟的思想。——不但成年，而且少年和童年也有一种自在的价值，不能仅仅看作过渡和桥梁；与此同理，不成熟的思想也自有其价值。所以，人们不应当用精细的解释来折磨诗人，而应当欣喜于其地平线的不确定，仿佛通往更丰富思想的道路还敞开着。人们站在门槛前；人们象在挖掘宝藏时那样期待着，仿佛马上就会有一种意味深长的幸运发现。诗人预先显示了思想家在发现一个重要思想时的快乐，因而使我们渴慕不已，去捕捉这个思想；然而它从我们头顶上翩翩飞过，展现最绚丽的蝶翅——它终于离我们逃走了。

208

几乎变为人的书。———再令每位作家惊奇的是，书一旦脱稿之后，便以独立的生命继续生存了；他似乎觉得，它象昆虫的一截脱落下来，继续走它自己的路去了。也许他完全遗忘了它，也许他超越了其中所写的见解，也许他自己也不再理解它，失去

了构思此书时一度载他飞翔的翅膀；与此同时，它寻找它的读者，点燃生命，使人幸福，给人震惊，唤来新的作品，成为决心和行动的动力——简言之，它象一个赋予了精神和灵魂的生灵一样生活着，但还不是人。——作者获得了最幸福的命运，他年老之时可以说，他身上一切创造的、有力的、高尚的、澄明的思想和情感，在他的作品中继续生存着，即使他自己只是残灰，火种却到处复燃并且流传。——如果你设想一下，一个人的每个行动，而不仅是一本书，以某种方式成为其他的行动、决心、思想的诱因，一切已出现的牢不可分地同将出现的相结合，那么，你就是认识了实际存在着的真正的**不朽**，即运动的不朽：一度运动之物，如同昆虫嵌在琥珀中一样，嵌进了万有的总联系之中，从而变得永恒了。

209

老年的快乐。——思想家以及艺术家，其较好的自我逃入了作品中，当他看到他的肉体和精神渐渐被时间磨损毁坏时，便感觉到一种近乎恶意的快乐，犹如他躲在角落里看一个贼撬他的钱柜，而他知道钱柜是空的，所有的财宝已经安全转移。

210

宁静的丰收。——天生的精神贵族是不太勤奋的；他们的成果在宁静的秋夜出现并从树上坠落，无需焦急的渴望，催促，除旧布新。不间断的创作愿望是平庸的，显示了虚荣、嫉妒、功名欲。倘若一个人是什么，他就根本不必去做什么——而仍然大有作为。在“制作的”人之上，还有一个更高的种族。

211

阿喀琉斯和荷马。——事情总是象阿喀琉斯[1]和荷马之间的情形那样：前者有经历，感受，而后者则描写它们。一个真正的作家只给予别人的激情和经验以言词，他是艺术家，要从他的少量体验中悟出很多东西。艺术家绝不是具有巨大激情的人，但是他们常常做出这种人的样子，无意中觉得，倘若他们自己的生活能为他们这方面的体验辩护，人们就会更相信他们所描绘的激情。一个人只要放纵自己，对自己不加约束，公开表露他的愤怒和欲望，全世界就立刻叫喊起来：他多么热情奔放！但是，撕心裂肺的、折磨并且常常吞噬个人的激情却意味着：谁经历它们，谁就必定不在戏剧、诗歌或小说中描写它们。艺术家常常是无节制的人，在这一点上他们恰好不是艺术家；不过这是另一个问题了。

212

关于艺术效果的古老怀疑。——真的如亚里士多德所认为，怜悯和恐惧因悲剧而得渲泄，使得听众可以心平气和地回家去么？精神历程可以减少人的恐惧和迷信么？在一些物理事件中，例如在性欲中，随着需要的满足，冲动的确会缓和并暂时低落下去。但是，恐惧和怜悯并非这种意义上的欲求松弛的特定器官的需要。而且，天长日久，每一冲动尽管有周期性的缓和，却因习于满足而增强了。很可能，怜悯和恐惧在每一个别场合因悲剧而得缓和与渲泄，但在总体上却因悲剧的影响而强化。柏

[1] 阿喀琉斯（Achilles），荷马史诗《伊里亚特》中的英雄。

拉图认为，总的来说，人们因悲剧而变得更胆怯更多愁善感了，这是有道理的。悲剧诗人自己也势必获得一种阴郁的、充满恐怖的世界观，一颗柔弱敏感、爱流眼泪的心灵，同样地，倘若悲剧诗人以及酷爱他们的全体市民愈来愈漫无节制地堕落，这也是与柏拉图的看法相合的。——但是，一般来说，我们有什么权利回答柏拉图提出的艺术的道德影响这个重大问题呢？我们就算有艺术——但艺术的影响、随便哪种影响又在哪里呢？

213

对荒谬的快乐。——人怎么能对荒谬感到快乐？只要世界上还有笑，情况就会如此；甚至可以说，凡有幸福之处，便有对荒谬的快乐。经验转为反面，合目的转为无目的，必然转为任意，这个过程倘若没有造成损害，只是一时心血来潮而发生，就会使人高兴，因为这暂时把我们从必然、合目的、经验之压迫下解放出来，而我们平时是把它们看作我们的无情主宰的；当被期待之物（它通常使人不安、紧张）无害地来到，我们便游戏和欢笑。这是奴隶在农神节的快乐。

214

现实的高贵化。——由于人们视爱情冲动为神圣，怀着虔敬的感激领略它的威力，所以，时间一久，这种激情便渗透了崇高的观念，事实上变得极高贵了。一些民族凭藉这种理想化的艺术从疾病中创造出文化的伟大助力，例如希腊人，在早期曾受流行的神经病（属于癫痫和舞蹈病）的折磨，从中创造出了美好的酒神狂女的典型。——希腊人丝毫没有那种矮墩墩的健康；——他们的秘密是，倘若疾病有威力，也可以尊它为神。

215

音乐。——音乐并非自在自为地对我们的内心如此充满意义，如此令人深深感动，以致可以把它看作情感的**直接**语言；而是它同诗的原始联系赋予节律的运动和声调的抑扬以许多象征意义，使我们现在**误以为**，它直接向内心倾诉又直接发自内心。只是经过歌曲、歌剧以及音画的数百次尝试之后，声音艺术占据了象征手法的广大领域，戏剧音乐才成为可能。"纯音乐"或者是形式本身，此时音乐处在原始状态，按照节拍和不同强度发出的声音即可给人快感；或者是无需诗歌便可领会的形式所表达的象征，此时两种艺术在长期发展中业已结合，音乐形式终于完全同概念和情感交织在一起。停留在音乐发展之中的人可以纯粹从形式上感受一首曲子，而更先进的人对同一首曲子却处处从象征上加以理解。音乐并非自在地深刻和充满意义的，它并不表达"意志"、"自在之物"；唯有在音乐象征占据了全部内心生活领域的时代，理智才会生此误解。理智自己把这种意义置入了音响之中，正如在建筑学中，理智同样把意义置入了线与度量的关系之中，其实这种意义与力学规律是毫不相干的。

216

表情姿势和语言。——表情姿势的模仿比语言更古老，它是不由自主地发生的，即使在今天，人们普遍控制表情姿势，很有教养地支配肌肉，它仍如此强烈，以致我们看到一张激动的脸时，自己的脸部神经不可能毫无反应（可以观察到，一个人假装打呵欠会引起别人自然打呵欠）。模仿来的表情姿势把模仿者引回到这种表情姿势在被模仿者脸部或身体上所表达的那种感

觉。人们就是这样学会相互理解的，婴儿也是这样学会理解母亲的。一般来说，痛苦的感觉是通过本身会引起痛苦的表情姿势(如扯头发，捶胸，脸部肌肉剧烈扭曲抽搐)来表达的。反之，快乐的表情姿势本身就充满快乐，因而很容易使人理解(笑原是快乐的呵痒的表现，又用来表达其他快乐的感觉)。——人们一旦通过表情姿势相互理解了，表情姿势的一种**象征**就会产生。我是说，人们会就一种音符语言达成协议，虽则开始时是声音和表情姿势(象征性地做一下)并用，后来才只用声音。——看来从前也时常发生同一过程，这一过程如今在音乐、尤其是戏剧音乐的发展中呈现在我们的耳目之前：一开始，没有阐明题旨的舞蹈和哑剧(表情姿势语言)，音乐便是空洞的嘈音，在长期习惯于音乐和动作的配合之后，耳朵才训练得能够立刻分辨声音的形态，终于达到顿悟的高度，完全不再需要可见的动作，而能**理解**无动作的音乐。于是才有所谓纯音乐，即其中的一切无需其他辅助手段就立刻被象征性地理解的音乐。

217

高级艺术的非感性化。——新音乐的艺术发展使理智得到特殊的训练，从而使我们的耳朵也日益理智化了。所以，比起我们的前辈来，我们现在能忍受更大的音量，更多的“喧哗”，因为我们训练得更善于去倾听**其中的理性**了。事实上，我们的全部感官正是由于它们立刻寻求理性，即探问“有何意义”而不再探问“是何”，所以变得有些迟钝了。例如，按平均律调节音调占据绝对支配地位，便暴露了这种迟钝；因为现在尚能辨别例如升C小调和降D小调之间的细微差别的耳朵已属例外。就这一点而论，我们的耳朵已经变粗糙了。然后，原来与感官相敌对的世界的

丑的方面也成了音乐的地盘；其势力范围因此举而令人惊谔地扩展到表达崇高、恐怖、神秘的东西：我们的音乐如今使过去瘖哑的事物也开口说话了。有些画家以相似的方式使眼睛理智化了，远远超出了从前所谓的色彩快感和形式快感。在这里，原来被视为丑的世界方面也被艺术理解力占领了。——这一切会导致什么结果呢？眼睛和耳朵愈是善于思想，它们就愈是接近一个界限，在那里它们非感性化了：快感误置于头脑中，感官本身变得迟钝而衰弱，象征愈来愈取代存在——因而，我们从这条路比从任何其他路更加确定地走向野蛮。同时这还意味着：世界比任何时候更丑，但它也比任何时候更**蕴含着**一个美的世界的**意义**。然而，隐义的香烟愈是飘散消失，能够感知它的人就愈少，而其余的人终于停留在丑之中，想要直接享受它，却又必定归于失败。所以，在德国有音乐发展的两股潮流：这里，有万把人带着高级、细腻的要求，愈来愈注意倾听"有何意义"；那里，芸芸众生愈来愈不能理解蕴含在感性的丑这种形式中的意义，因而以愈来愈浓的兴趣学会抓住本身丑恶的东西，即音乐中的低级感性。

218

石头比从前更是石头。——一般来说，我们不再理解建筑艺术，至少久已不象我们理解音乐那样地理解它。我们已经脱离了线与形的象征，我们也荒废了修辞的声音效果，从出生的第一刻起，我们从文化的母乳中就不再吸取这些品性了。在一座希腊的或基督教的建筑物上，原先每个细节都赋有意义，关系到事物的一种更高的秩序；这种无穷意味的情调如同一层魔幻的纱幕罩在建筑物四周。美仅仅附带地进入这个体系，根本不妨

碍敬畏和崇高，不妨碍因近神和魔幻作用而圣化的基本情感；美至多缓和了恐惧——但这种恐惧处处皆是前提。——在我们现代，一座建筑物的美是什么呢？它就象一个没有灵性的女人的漂亮脸蛋一样，乃是假面具一类的东西。

219

现代音乐的宗教来源。——充满灵气的音乐是在特棱特宗教会议[1]之后复兴的天主教中经帕莱斯特里那之手产生的，他帮助新觉醒的真切而深刻动荡的心灵发出声来；然后，在新教中经巴赫之手也做到了这一点，他靠了虔信派而深刻化，摆脱了他原来的教条本性。这两种兴起的前提和必要准备是执着于音乐，如同文艺复兴和前文艺复兴时代所特有的那样，特别是那种对音乐的学术研究，那种对和声技巧和发音技巧的本质上的科学兴趣。另一方面，还必须已经有过歌剧，外行从中发现了自已对过分学究气的冷静的音乐的反感，因而希望重新给音乐女神以灵魂。——没有那种深刻的宗教情绪变化，没有内心激情的渐渐消失，音乐就会仍然是学究气或歌剧气的；反宗教改革的精神是现代音乐的精神（因为巴赫音乐中的虔信主义也是一种反宗教改革）。所以，我们深深有负于宗教生活。——音乐是艺术领域里的**反文艺复兴**；属于此列的还有牟里罗[2]的后期绘画，也许还有巴罗克风格：无论如何要比文艺复兴的或古代的建筑更属此列。也许现在人们还可以问：倘若我们现代音乐能够移动石块，它会聚集起这些石块造成一座古典建筑吗？我十分怀疑。因

---

① 特棱特宗教会议，天主教会于1545—1563年间在瑞士特棱特举行的三次宗教会议，旨在反对宗教改革运动和新教。

② 牟里罗（Murill，1618—1682），西班牙画家。

为支配着音乐的因素，如激情，对高昂紧张心情的爱好，不惜一切代价变得生动的意愿，感觉的迅速转换，明暗的强烈浮雕效果，狂喜和单纯的并存，——这一切都曾经一度支配过绘画艺术并且创造出新的风格准则；——但既不是在古代，也不是在文艺复兴时代。

220

艺术中的彼岸。——人们深为痛心地承认，一切时代的艺术家在其才华横溢的顶峰，恰恰把我们今日视为谬误的一种观念提举到了神化的地步：他们是人类的宗教迷误和哲学迷误的颂扬者，倘无对人类的绝对真理的信念，他们不会这么做。如果根本除去对这一真理的信念，驾于人类知识与迷误两端的虹彩黯然失色，那么，象《神曲》、拉斐尔的绘画、米开朗基罗的壁画、哥特式教堂这一类艺术就决不可能复兴，它们不仅以艺术对象的宇宙意义、而且以其形而上意义为自身的前提。于是，曾经有过这样一种艺术，这样一种艺术家的信念，便仅仅成了动人的传说。

221

诗中的革命。——法国戏剧家加于自己的严格限制，如情节、地点、时间三一律，关于风格、诗格、句式的法则，关于选择语言和思想的法则，乃是一种重要的练习，正如同现代音乐发展中对位法和赋格曲的练习，或者希腊演说术中的高尔吉亚[①] 风格一样。如此约束自己似乎是荒谬的；但是，除了首先极严格地（也许是极专断地）限制自己之外，没有别的办法可以摆

---

① 高尔吉亚（约公元前485—377），古希腊修辞学家，他的演说辞富丽堂皇，和谐悦耳，史称“高尔吉亚风格”，对希腊演说术的发展有深远影响。

脱自然主义。人们如此逐渐学会优雅地走过哪怕是架在无底深渊上的窄桥，其收获是动作练得极其灵巧，正如音乐史向如今活着的一切人所证明的那样。在这里可以看到，束缚如何一步步放松，直到最后仿佛可以完全解除；这个"仿佛"乃是艺术中必然发展的最高成果。在现代诗艺中缺乏这种从自造的束缚中逐渐摆脱出来的幸运过程。莱辛使得法国形式即当时唯一的形式在德国受嘲笑，并让人们参照莎士比亚，因而，人们不是循序渐进地摆脱束缚，而是一跃而入于自然主义——也就是说，退回艺术的开端。歌德试图摆脱自然主义，其办法是用种种方式不断重新自加束缚；然而，发展的线索一旦中断，即使最有才华的人也只是从事不断的试验。席勒的形式有相当的确定性，这要归功于他尽管否认、却在无意中尊崇着的法国悲剧的典范，与莱辛保持着相当的距离（众所周知，他贬薄莱辛的悲剧尝试）。在伏尔泰之后，法国人突然也缺乏足够的才能，来把悲剧的发展从限制中引向自由的外观；他们后来遵照德国榜样也一跃而入于艺术的一种卢梭式自然状态，从事起试验来了。只要时时阅读伏尔泰的《穆罕默德》，就可以清楚地知道，由于传统的中断，欧洲文化究竟不可挽回地失去了什么。伏尔泰是用希腊规范来约束自己由巨大悲剧暴风雨所孕育的动荡不宁的灵魂的最后一位伟大戏剧家，他具备一切德国人所不具备的能力，因为法国人的天性要比德国人的天性远远接近希腊人；他也是在处理散文语言时犹有希腊人的耳朵、希腊艺术家的责任心、希腊的质朴和优雅的最后一位伟大作家；他甚至还是一身兼备最高精神自由和绝对非革命观点而并不怯懦彷徨的最后一批人中的一个。在他之后，现代精神带着它的不安，它对规范和约束的憎恨，支配一切领域，先是借革命的狂热挣脱缰绳，然后当它对自己突然感到畏惧

惊恐之时，又重新给自己套上缰绳，——不过是逻辑的缰绳，而非艺术规范的缰绳了。虽则由于这一解放，我们一时得以欣赏各民族的诗歌，一切生长在隐蔽角落的、原始的、野生的、奇丽的、硕大无比的东西，从民歌到“伟大的野蛮人”莎士比亚；我们玩味迄今一切艺术民族感到陌生的地方色彩和时装的乐趣；我们充分利用当代“野蛮的优点”，歌德就以之反对席勒，为他的《浮士德》的缺乏形式辩护。但为时多久呢？一切民族一切风格的诗歌的滚滚洪流必定冲刷掉那尚能借以幽静生长的土壤；一切诗人不论一开始力量多大，必定成为试探着的模仿者，大胆的复制者；至于公众，在表现力量的控制中，在一切艺术手段的协调中，业已忘记欣赏真正的艺术行为，必定愈益为力量而推崇力量，为色彩而推崇色彩，为思想而推崇思想，为灵感而推崇灵感，因而倘若不是剥离出来，就全然不能欣赏艺术品的要素和条件，最后自然而然地提出要求：艺术家必须把它们剥离出来交到他们手上。是的，人们抛弃了法国艺术和希腊艺术的“不合理”束缚，但不知不觉地习惯于把一切束缚、一切限制都视为不合理了；于是艺术力求解除它们，其间便经历了——真是富有教益——它的原始、幼稚、不完全、已往的冒险和过度等一切状态：它用毁灭来诠释它的产生和变化。有一位伟人，他的直觉完全可以信赖，他的理论所缺少的只是三十年以上的实践，——拜伦有一次说：“诗歌一般所达到的，我都达到了，我愈是对此加以深思，就愈是坚信我们全部走在错误的路上，人人都一样。我们全都追随着一个内在错误的革命体系——我们或下一代仍将达到同一种信念。”这同一个拜伦又说：“我把莎士比亚看作最坏的榜样，同时也看作最特殊的诗人。”而歌德后半生成熟的艺术见解所表达的不正是同一层意思吗？他岂非凭借这种见解而超出好

几代人,使我们大体上可以认为,歌德或许还完全没有发生影响,他的时代或许刚刚在到来？正是由于他的天性使他长期执着于诗歌革命的道路，正是由于他最深切地体会了因传统中断而在新的发现、展望和补救手段中间接暴露的一切,似乎从艺术废墟里发掘出的一切，所以他后来的改弦更辙才如此沉重。这表明他意识到了一个深刻的要求:恢复艺术传统;在毁坏尚且必须有巨大力气的地方，倘若膂力太弱不足以建设，那么至少也要靠眼睛的想象力来把古庙的断垣残柱复原为昔日的完美整体。所以,他生活在艺术中就象生活在对真正艺术的回忆中一样:他的诗歌是回忆、理解久已消逝的古老艺术时代的手段。他的要求尽管不能靠现代的力量来满足;但是,这方面的痛苦却因一种快乐而得到充分补偿:这要求一度曾经满足过,而且我们仍然可以分享这种满足。不是个人，而是或多或少理想的面具;不是现实，而是一种象征性的普遍;时代特性、地方色彩淡薄得几乎不可见,使之化为神话;当代感觉和当代社会问题凝聚在最简单的形式中,撇除它们的刺激、紧张、病态的特征,使它们除了在艺术意义上之外，在其他任何意义上都失效;不是新题材和新性格,而是老的、久已习惯的题材和性格却不断改造和新生:这便是歌德后期所理解的艺术,这便是希腊人以及法国人所从事的艺术。

222

艺术剩余什么。——诚然，在某种形而上学的前提下，例如,倘若人性不变、世界的本质始终显现于全部人性和行为中这样的信念得以成立,艺术便具有大得多的价值。这时,艺术家的作品就成了**永恒常存者**的形象。相反,在我们看来,艺术家只能给予他的形象以一时的有效性,因为整个人类是生成变化的,即

使个人也决非一成不变的。——在另一种形而上学的前提下情况也一样：假定我们的可见世界只是现象，如形而上学家们所主张的，那么，艺术就相当接近于真实世界；因为现象世界与艺术家的梦境世界之间有着太多的相似之处，而其余的差别甚至使艺术的意义超过自然的意义，因为艺术描绘的是自然的共性、典型和原型。——然而，这些前提都是错误的；按照这一认识，艺术现在还保持一个怎样的地位呢？数千年来，它谆谆教导，要兴趣盎然地看待各种形态的生命，把我们的感情带到如此之远，我们终于喊到："管它好活歹活，活着就是好的！"艺术教导我们，要热爱生存，把人的生命看作自然的一部分，但并不过分剧烈与之一起运动，看作合规律发展的对象，——这一教导已经融入我们血肉，现在又作为强烈的认识需要大白于天下。人们可以放弃艺术，但不会因此而丧失从它学得的能力；正如同人们已经放弃了宗教，但并没有放弃因它而获得的崇高和升华的心境。正象造型艺术和音乐是借宗教而实际获得和增添的情感财富的尺度一样，在艺术一度消失之后，艺术所培育的生命欢乐的强度和多样性仍然不断要求满足。科学家乃是艺术家的进一步发展。

223

艺术的晚霞。——正如人在垂暮之年回忆青春岁月和庆祝纪念节日一样，人类对待艺术不久就会象是在伤感地回忆青春的欢乐了。也许艺术从来不象现在这样深切感人，情意缠绵，因为死神似乎在它周围嬉戏了。不妨想一想下意大利的那个希腊城市，那里一年一度还在庆祝他们的希腊节日，为异国的野蛮日益战胜他们自己的风俗而忧伤落泪；从来不曾如此欣赏希腊的事物，没有一处如此狂欢地纵饮这金色的琼浆，如同在这些湮灭

着的希腊后裔之中那样。人们不久就会把艺术家看作一种华丽的遗迹，由于古代的幸福系于他的力和美，便把他作为奇怪的异类而赐以光荣，我们是不会把这光荣赐与我们的同类的。我们身上最好的东西也许是从古代的情感中继承下来的，我们现在已经不可能再直接地获得它们；太阳已经沉落，但我们生命的苍穹依然因它而绚丽辉煌，尽管我们已经不再看见它。

曙　光（节译）

（1881）

142

同感。——所谓理解别人，就是在我们心中模仿别人的情感，只不过我们往往要追溯他的某一确定情感的原因，例如追问：他为何忧伤？——以便自己从这原因出发也变得忧伤；但更常见的不是这样，而是按照别人身上发生和显示的效果，在我们心中唤起情感，这时我们在自己身上模仿别人的眼神、声音、步态、姿势（甚或它们在文字、图画、音乐中的写照）的表达方式（至少达到肌肉和神经活动的轻微相似）。于是，由于动作与感觉受到由此及彼和由彼及此的训练，其间有了一种因袭的联想，我们心中便会产生一种相似的情感。在这种理解别人情感的本领方面，我们一生甚有成就，只要我们与人相遇，几乎总在不由自主地练习这种本领：尤其请观察一下女子的面部表情，如何不停地模仿和反映她所感觉到的四周情景，时而颤动，时而闪光。不过，最能说明问题的是音乐，我们在迅速而细致地领悟情感和发生同感方面都是音乐大师。倘若音乐是情感的模仿之模仿，那么，尽管那情感遥远而不确定，音乐仍然常常足以使我们分享这种情感，以致我们毫无来由地悲伤起来，完全象个傻瓜，纯粹因为我们听到了音律，这音律以某种方式使我们想起悲伤者的声音和动作，甚或他的习惯的声音和动作。据说有一个丹麦国王，他因一

个歌者的音乐而沉浸在战斗的激情中，一跃而起，杀死了他朝廷里的五个宫人。当时并无战争，并无敌人，毋宁说一切都相反，可是**由情感回溯原因**的力量如此强大，足以胜过了眼前印象和理智。然而，这几乎总是音乐的效果（假如它正在发生作用），而且无需举出如此荒诞的事例便可认识这一点：音乐使我们陷入的那种情感状态，几乎永远与我们对眼前实际境况的印象，与明了这实际境况及其原因的理智相矛盾的。——我们若问，为何我们对别人情感的模仿会变得如此熟练，那么，答案无疑就是：人，一切造物中最怯懦的造物，由于他那细腻而脆弱的天性，他的**怯懦**便成了教师，教会他发生同感，迅速领悟别人（以及动物）的情感。在漫长的数千年间，他在一切陌生的和活泼的事物中看到一种危险；他如此一瞥，就立刻按照面貌和姿势形成一个印象，认定在这面貌和姿势背后隐藏着凶恶的意图。一切动作和线条都蕴含着**意图**，人甚至把这种看法应用到了无生命事物的本性上——陷入了幻觉，以为根本没有无生命事物。我相信，在观赏天空、草地、岩石、森林、暴风雨、晨辰、海洋、风景、春色之时，我们称作**自然情感**的一切，其源盖出于此，——若不是在远古时代，人们按照背后的隐义看待这一切，受到了恐惧的训练，我们现在就不会有对于自然的快感，正象若没有恐惧这理解之教师，我们也不会有对人和动物的快感。所以，快感、惊喜感以及滑稽感都是同感的晚生子，恐惧的小妹妹。——迅速理解的能力——它因此是以**迅速伪装**的能力为基础的——在骄傲自负的人和民族身上大为削弱，因为他们较少恐惧；相反，种种理解和自我伪装在怯懦的民族中真是如鱼得水，这里也是模仿的艺术和较高的才智的温床。——当我从我在这里主张的这种同感论出发，思考如今正得宠并且被圣化的神秘过程论，按照此论，凭借一种神

秘的过程，同情便把两颗灵魂合为一体，一个人便可以直接理解另一个人；当我想到，象叔本华这样明晰的头脑也爱好这种痴人说梦的、毫无价值的玩意儿，这种爱好又传播到了其他明晰或半明晰的头脑中，我就不胜惊诧和怜悯之至了。我们觉得不可理解的荒唐多么津津有味！当全人类听从知性的秘密愿望之时，又多么近于是个疯子！……

159

唤醒死者的人。——虚浮的人们一旦能够对一段过去的时光发生共鸣（特别在勉为其难之时），便更高地估价这段时光，他们甚至要尽可能使它起死回生。但是，虚浮的人总是不计其数的，所以，只要他们来处理一整个时代，历史研究的危险实际上就非同小可：太多的力量虚掷在尽一切可能唤醒死者上了。用这个观点看问题，也许最能理解整个浪漫主义运动。

161

美依时代转移。——倘若我们的雕刻家、画家、音乐家想要把握住时代意识，他们就必须把美塑造得臃肿、庞大、神经质；正如希腊人立足于当时的公众道德，把美看作并且塑造成贝尔维德尔（Belvedere）的阿波罗。我们本应称之为丑的！可是幼稚的“古典主义者们”使我们丧失了全部诚实！

169

我们对希腊极为陌生。——东方或现代，亚洲或欧洲：与希腊相比，它们全都以贪大求多为崇高的表现；相反，倘若人们置身于裴斯顿、庞贝和雅典，面对全部希腊建筑，就会为希腊人善

于并且喜欢用多么小的质量来表达某种崇高的东西而惊奇了。——同样，在希腊，人在自己的观念中也是多么单纯！我们在人类知识方面怎样远远超过了他们！但是，与他们相比，我们的心灵以及我们关于心灵的观念怎样显得象迷宫一般！倘若我们愿意并且敢于按照我们的心灵形态造一建筑（于此我们还太怯懦！）——那么，迷宫必是我们的样板！属于我们并且实际上表达我们的音乐已经透露了这一点！（人们在音乐中为所欲为，因为他们误以为，没有人能够透过他们的音乐看出他们的真相。）

170

不同的情趣。——我们的胡言乱语与希腊人何干！我们对于他们的艺术知道些什么，这种艺术的灵魂是对于男性裸体美的热爱！由此出发，他们才感受到女性美。因此，他们对于女性美有一种与我们截然不同的眼光。他们对女子的爱也是如此：他们以另一种方式爱慕，他们以另一种方式蔑视。

172

悲剧与音乐。——斗志昂扬的男子，例如埃斯库罗斯时代的希腊人，是难于打动的，而一旦同情战胜了他们的刚强，他们便如受一阵眩晕袭击，被“魔鬼的威力”镇住，——他们于是感到不自由，因一种宗教的恐惧而激动。随后他们就对这种状态生出疑虑；只要一日身处其境，他们就品味到神不守舍（das Ausser-sich-sein）和新奇之喜悦，还夹杂着最辛酸的苦痛：这是战士合宜的饮料，一种稀有、危险、又苦又甜的东西，一个人很不容易享受到的。——悲剧就诉诸如此感受同情的灵魂，诉诸刚强好斗的

灵魂，这种灵魂难以制服，无论是以恐惧还是同情，不过同情可使这种灵魂日渐变得柔和。但是，对于那些如帆顺风一样顺从"同情癖好"的人，悲剧又有何干！在柏拉图时代，当雅典人变得更柔和更敏感之时——唉，他们距我们大小城市市民的多愁善感仍然多么遥远！——哲学家们已经在控诉悲剧的害处了。在刚刚开始的这样一个充满危险的时代里，勇敢和男子气的价值提高了，这样的时代也许会使灵魂又逐渐坚强起来，以致迫切需要悲剧诗人，而悲剧诗人暂时还有点儿多余，——我这是用最温和的词来说。——接着，对于音乐来说较好的时代（肯定也是较恶的时代）也许会再度到来，那时艺术家把音乐奉献给特立独行的、内心坚强的、受极其严肃的真正激情支配的人们。可是，对于正在消逝的时代中今日那些过于好动、发育不全、个性残缺、好奇贪婪的渺小灵魂，音乐又有何干！

175

商人文化的基本思想。——人们现在一再看到，一个社会的文化正在形成，商业是这种文化的灵魂，正如个人的竞赛是古希腊文化的灵魂，战争、胜利和法律是罗马文化的灵魂一样。商人并不生产，却善于为一切事物定价，并且是**根据消费者的需要**、而不是根据自己真正的个人需要来定价；"谁来消费这个，消费掉多少？"这是他的头等问题。他本能地、不断地应用这样的定价方式：应用于一切事物，包括艺术和科学的成果，思想家、学者、艺术家、政治家、民族、党派乃至整个时代的成就。他对创造出的一切都只问供应与需求，**以便替自己规定一样东西的价值**。这成了整个文化的特征，被琢磨得广泛适用却又至为精微，制约着一切愿望和能力；你们最近几个世纪的人们将会为此自豪，倘

若商业阶级的先知有权交给你们这笔财产的话！不过，我不太相信这些先知。用贺拉斯的话来说：让犹太人阿培拉[1]去相信吧（Credat Zudaeus Apella）。

177

学会沉默。——哦，你们这些世界政治大都市中的油嘴滑舌之徒，你们这些年轻有才、求名心切的家伙，你们觉得对任何事情——总会有点事儿发生的——发表你们的意见乃是你们的义务！你们如此掀起尘嚣，便以为自己成了历史的火车头！你们总在打听，总在寻找插嘴的机会，却丧失了一切真正的创作能力！无论你们多么渴望伟大的作品，孕育的深刻沉默决不会降临你们！日常事务驱赶你们犹如驱赶秕糠，你们却自以为在驱赶日常事务——你们这些油嘴滑舌之徒！——一个人倘若要在舞台上充当主角，就不应该留心合唱，甚至不应该知道怎样合唱。

191

更好的人们。——有人对我说，我们的艺术诉诸现代的贪婪、无餍、任性、怨恨、备受折磨的人们，在他们荒芜的景象之旁，向他们显示一种极乐、高超、出世的景象：从而使他们得以暂时忘忧，舒一口气，也许还可以从这忘忧中恢复避世归本的动力。可怜的艺术家呵，有这样一种公众！怀着这样一种半牧师、半精神病医生的用心！高乃依要幸运得多——“我们伟大的高乃依”，如同塞维涅（Sévigné）夫人用女人在一个真正的**男子汉**面前的声调惊呼的那样；**他的**听众也要高明得多，他以他自己的骑士的

---

[1] 阿培拉，贺拉斯诗中一个轻信的犹太人。

美德、严肃的责任、慷慨的牺牲、英雄的自制的形象能够使他们赏心悦目！他以及他的听众是以多么不同的方式热爱人生，并非出于一种盲目的枯竭的“意志”，因为不能灭绝它便诅咒它，而是视为伟大和人道能够并存的一个场所，在那里，哪怕是惯例的最严格限制，对于君主专制和宗教专制的屈从，也不能压抑住一切个人的骄傲、骑士精神、优雅和智慧，反而令人感到是一种刺激和动力，起而反对天生的荣耀和高贵，反对继承而来的愿望和热情的特权！

210

所谓“本身”。——从前人们问：什么东西可笑？——就好象处界有些事物附有可笑的特征，而人们不过突然发现了它们罢了（一个神学家甚至认为这是“罪恶的天真之处”）。现在人们问：什么是笑？笑如何发生？人们经思索而得出结论：并不存在本身善、美、崇高、恶的东西，而是有种种心境，处在这些心境之中，我们便把上述词汇加到了我们身外身内之物上面。我们重又收回了事物的称谓，或至少想起是我们把称谓借给了事物：——我们且留神，按照这种见解，我们并未失去出借能力，我们既没有变得更富有，也没有变得更吝啬。

216

恶人与音乐。——爱情的完满幸福在于绝对的信任，这种幸福除了属于深深猜疑的恶人和愠怒者，还会属于别人吗？他们在其中享受自己灵魂的异乎寻常的、难以置信却又颇为可信的例外！有一天，那种浩渺无际的梦幻似的感觉降临他们，衬托出了他们其余一切或暗或明的生活：宛如一个诱人的谜和奇迹，

大放金光，超出一切语言和形象。绝对的信任令人无言；是的，在这幸福的相对无言之中甚至有一种痛苦和沉重，所以，这种受幸福压抑的灵魂常常比其他人和善人更感激音乐：因为他们透过音乐犹如透过一片彩霓观看和倾听，他们的爱情仿佛变得更遥远、动人而且轻松了；音乐是他们的唯一手段，使他们得以凝视自己的非常境况，并且借一种疏远和缓解作用达于赏心悦目。每个恋人在听音乐时都这样想："它在说我，它代替我说，它了解一切！"

217

艺术家。——德国人想靠艺术家达到一种梦想的激情；意大利人想因之摆脱其实际的激情而得休息；法国人想从之获得证明其判断的机会，借机说说话。那么，我们太低贱了吧！

218

象艺术家那样支配自己的弱点！——如果我们难免有弱点，不得不承认它们如同法则一样凌驾于我们，那么，我希望每个人至少有足够的技巧，善于用他的弱点反衬他的优点，借他的弱点使我们渴慕他的优点：大音乐家们是相当擅长此道的。在贝多芬的音乐中常常有一种粗暴、强横、急躁的音调；在莫扎特那里有一种老实伙计的和气，必为心灵和智慧所不屑取；在理查德·瓦格纳那里有一种强烈的动荡不安，使最有耐心的人也要失去了好脾气，但他在这里恰好回到了他本来的力量。他们全部凭借其弱点使人渴望其优点，十倍敏感地品味每一滴奏鸣着的灵性、奏鸣着的美、奏鸣着的善。

240

关于剧场伦理。——谁若以为莎士比亚戏剧有道德作用，看了《马克白斯》就会不可抵抗地放弃野心的恶，他就错了。倘若他还相信莎士比亚本人与他有此同感，他就更错了。真正受强烈野心支配的人会**兴高采烈**地观看他的这一肖像；而当主角毁于自己的激情时，不啻是在这盆兴高采烈的热汤里加上了最刺激的佐料。诗人自己感觉不同吗？从犯滔天大罪那一刻起，他的这位野心家何等帝王气派地走上他的舞台，绝无一副流氓相！从这时起，他才"魔鬼似地"行动，并吸引相似的天性仿效他——在这里，"魔鬼似地"是指：**违背**利益和生命，顺从思想和冲动。你们是否以为，《特里斯坦和伊索尔德》用两位主人公毁于通奸提供了一个**反对**通奸的教训？这可是把诗人颠倒了：诗人，尤其象莎士比亚这样的诗人，珍爱自己的激情，同样也珍爱自己**准备赴死**的心境——他们的心灵之依附于生命，并不比一滴水依附于玻璃杯更执着。他们不把罪恶及其不幸的结局放在心上，莎士比亚是这样，索福克勒斯（在《埃阿斯》、《菲罗克忒忒斯》、《俄狄浦斯》中）也是这样；后者在这些剧中本来可以很容易把罪恶当作全剧的杠杆，但他毫不含糊地避免了。悲剧诗人同样不愿意用他的生命形象来**反对**生命！他宁肯喊道："这是最大的魅力，这令人兴奋的、变幻的、危险的、阴郁的、常常也阳光普照的人生！生活是一场**冒险**，——无论采取这种或那种立场，它始终会保持这种性质！"——他的呼喊发自一个动荡不安、力量充沛的时代，发自一个因洋溢的热血和精力而如痴如醉的时代，——发自一个比现代恶的时代：所以我们必须把一部莎士比亚戏剧的意图弄得**合宜**而**公正**，即必须将它误解。

250

黑夜与音乐。——耳朵，这恐惧的器官，只有在黑夜中，在森林和岩洞的幽暗中，才能充分发达，一如由于恐怖时代、即人类最漫长的时代的生活方式，它业已发达的那样：在光明中耳朵是不太必要的。由此而有音乐之作为一种黑夜和幽暗的艺术的性质。

254

预先领略的人。——具有诗人气质的人，其特长和危险都是他们那淋漓尽致的想象力：对于将要或可能会发生的事情，他们都预先领略、预先品尝、预先经受了，以致最后事情真的发生和实现时，他们已经疲倦了。颇知个中滋味的拜伦在日记里写道："如果我有一个儿子，他应当成为完全散文的人物——律师或海盗。"

263

活生生的矛盾。——在所谓天才身上有一种生理的矛盾：他时而有许多野蛮的、紊乱的、无意识的冲动，时而又有许多最高合目的性行为的冲动，——如果他有一面镜子，镜中便会显示出两种冲动相互并存，相互交织，但也常常相互冲突。这么看来，他时常是很不幸的，即使在他最惬意的时候，即在创作时，同样是如此，因为他忘了正是这时他在以最高合目的性行为做着某种幻想的、非理性的事（这就是一切艺术）——而且不得不做着。

279

我们在什么情境中成为艺术家。——有谁把某个人当作自己的偶像，试图在自己面前为自己辩护，他就把那人理想化；他在这一点上成了艺术家，以求心安理得。如果他在受苦，那么他并非苦于**不知道**，而是苦于欺骗自己，仿佛他不知道。——这样一种人（包括一切堕入情网的人）的内心悲欢不是寻常斗杓可以罄尽的。

332

浮夸的风格。——一个艺术家，如果他不是在创作中渲泄他的高涨的情感，从而使自己轻松下来，却要直接传达高涨的情感，那么他就是浮夸的，而他的风格就是浮夸的风格。

427

科学的美化。——洛可可式园林艺术产生自这种情感："自然是丑的、野蛮的、单调的，——来！让我们美化它！"（自然的美化[①]）——同样，自称**哲学**的东西总是产生自这种情感："科学是丑的、枯燥的、冷酷的、艰难的、拖沓的，——来！让我们美化它！"哲学求一切艺术和诗歌之所求，——特别是求**娱乐**；不过它是遵照它祖传的骄傲来求此，以一种更加崇高超然的方式，面对一批精选的智者。为他们造一种园林艺术，如在"俗人"那里一样，其主要魅力是**视觉骗术**（比如说，借助于亭阁、远景、假山、曲径、飞泉），摘取科学的某些内容，配上种种奇光异彩，掺入大量不确定

---

① 原文为法文。

性、非理性和梦幻，使人在其中“宛若置身于原始自然”，能够不感到辛苦和单调，悠然漫步，——这并非小小的野心；有此野心的人甚至梦想借此使宗教成为多余之物，而前人是以宗教为最高种类的娱乐艺术的。——这一过程向前发展，终于达到高潮；现在反对哲学的呼声已经开始高涨起来，人们呼喊道：“回到科学去！回到科学的本性和本来面目去！”——也许这揭开了一个时代，恰好是在科学的“野蛮的、丑的”部分中发现最有力的美，正如自卢梭以来人们才发现了高山荒原之美的意义一样。

433

用新的眼光看。——假定艺术中的美永远是**幸福者的肖像**（我认为这是真理），是依一个时代、一个民族、一个伟大的自立法则的个人对于幸福者的想象为转移的，那么，现代艺术家的所谓现实主义关于现代幸福的看法究竟意味着什么呢？无疑是**现实主义类型**的美，为我们今天最容易理解和欣赏的。因此，我们是否必须相信，**我们**今天的幸福就在于对现实的现实主义的、尽量敏锐的感觉和忠实的把握，因而并非在于真实性，而是在于**对真实性的知识**呢？科学的作用已经如此广泛而深入，以致本世纪的艺术家也不自觉地成为科学的“神圣性”本身的颂扬者了！

434

辩护。——朴实无华的风景是为大画家存在的，而奇特罕见的风景是为小画家存在的。也就是说，自然和人类的伟大事物必为其崇拜者中渺小、平庸、虚荣之辈辩护，——而伟人则为**质朴**的事物辩护。

468

美的领域更广阔。——我们在自然中巡游，机敏又快活，为了发现并仿佛当场捕获万物固有的美；我们时而在阳光下，时而在风雨交加时，时而在朦胧微曦中，欲窥见那一段达于完美和极致的，点缀着峭岩、海湾、油橄榄树、伞松的海岸。同样，我们也应如此巡游于人中间，做他们的发现者和侦察者，显示他们的善与恶，以此展现他们固有的美，这美的展现，在一人须在阳光下，在另一人须在暴风雨中，在第三人又须在暗夜和雨天里。难道禁止把恶人当作有其粗犷线条和配光效果的原始风景来欣赏吗？如果恶人装出善良规矩的样子，我们看了岂不象一幅劣作和讽刺画，犹如自然中一个污点令我们苦恼？——是的，这是禁止的，人们至今只知道在**道德的善人**身上寻找美，——难怪他们所得甚少，总在寻找没有躯体的虚幻的美！——恶人身上肯定有百种幸福为道学家们想所未想，也肯定有百种美，许多尚未被发现出来。

485

远看。——甲：为何这样孤独？——乙：我没有生任何人的气。不过，我觉得独处时看我的朋友，比起与他们共处时更清楚、更美，而当我最爱音乐、最受其感动时，我是远离音乐而生活的。看来，我需要远看，以便更好地思考事物。

506

一切好东西必须变得干燥。——怎么！应当以一部作品所诞生的时代的眼光来理解这部作品吗？然而，倘若不是这样来

理解它，会有更多的乐趣，更多的惊奇，学到更多的东西！你们不曾注意到吗，每一部优秀的新作，只要它处在当时潮湿的空气里，它的价值就最小，——因为它尚如此严重地沾有市场、敌意、舆论以及今日与明日之间一切过眼烟云的气息？后来，它变干燥了，它的“时间性”消失了——这时它才获得自己内在的光辉和温馨，是的，此后它才有永恒的沉静目光。

513

界限与美。——你在寻找有**优美**教养的人吗？那你就应当象在寻找优美景物时一样，满足于**有限的**眼光和视野。——无疑也有全面的人，他们必定象全面的景物一样富有教益，令人惊奇，但是不美。

540

学习。——米开朗基罗在拉斐尔身上看到功力，在自己身上看到自然：在拉斐尔是**学习**，在他自己是**天赋**。然而，这是一种迂见，是怀着对大学究的敬畏之心说出来的。天赋，若非**从前**——不论是我们父辈时，还是更早——的一片段学习、经验、练习、掌握、同化，又是什么呢！而且，学习就是**自己使自己有天赋**——不过**学习**并非易事，不能光靠善良的愿望；必须**善于**学习。在艺术家身上，常有一种猜忌或骄矜，一旦遇到异己的因素，就立刻锋芒毕露，不由自主地从学习状态进入防御状态。拉斐尔和歌德一样，没有这种猜忌或骄矜，所以他们是**伟大的学习者**，而不仅仅是祖传矿藏的剥削者。拉斐尔是作为一个学习者逝去的，当时他正在把他伟大的对手自称“自然”的东西占为己有；他每天从中搬走一些，这最高贵的窃贼；但是在他把整个米开朗基

罗转移到自己身上之前，他就死了——他的最后一批作品，作为一项新的学习计划的**开端**，不够完美，却仍然相当出色，正是因为这伟大的学习者在他最艰难的作业中被死神打扰，把他所憧憬的本可达到的最终目标一起带走了。

549

“自我逃避”。——那种智力痉挛的人，对自己焦躁而阴郁，就象拜伦和阿尔弗雷德·缪塞①一样；他们做任何事，都象脱缰之马，从自己的创作中仅获得一短暂的、几乎使血管崩裂的快乐和热情，接着便是严冬一般的悲凉和忧伤，这种人该如何忍受自己呵！他们渴望上升到一种“**外在于自我**”(Ausser-sich)的境界；怀此渴望的人，如果是基督徒，则祈求上升到上帝之中，“与上帝合为一体”；如果是莎士比亚，则上升到热情人生的形象中方感满足；如果是拜伦，则渴望**行动**，因为行动比思想、情感、作品更能把我们从自身引开。那么，行动欲骨子里也许就是自我逃避？——帕斯卡尔会这样问我们。事实也是如此！行动欲的最高典范可以证实这个命题。不妨以一个精神病医生的知识和经验公正地考虑一下，——历代最渴望行动的四个人都是癫痫病患者（即亚历山大、恺撒、穆罕默德和拿破仑）；拜伦同样也备尝此种痛苦。

550

知识与美。——如果人们象至今仍在做着的那样，把他们的爱慕和幸福感只留给想象和虚构的工作，那么，毫不奇怪，他们

① 缪塞(1810—1857)，法国浪漫主义作家。

遇到与想象和虚构相反的情形，就会感到索然无味了。那种因稳妥有效、循序渐进地认识事物而产生的喜悦，已经从现代科学方法中大量涌现，为许多人所感受到，——这种喜悦暂时还未被所有这些人**相信**，他们往往只在脱离现实、沉浸于外观之时才感到喜悦。这些人认为，现实是丑的。但是，他们不知道，对哪怕最丑的现实的知识也是美的；他们也不知道，一个见多识广的人，对于现实的伟大整体的揭示每每使他感到幸福，他根本不会觉得这个整体是丑的。难道有什么"本身美"的东西吗？认识者的幸福增添了世界的美，使一切存在物更加光采照人；知识并非仅仅把自身的美加于事物之上，而是不断渗入事物之中；——但愿未来的人类为这命题提供证据！在这里，我们回想起一件古老的史实：柏拉图和亚里士多德，天性如此不同的两个人，在什么是**最高幸福**的问题上却有一致看法，并非对于他们或对于人类而言的最高幸福，而是最高幸福本身，甚至是对于神和至圣而言的最高幸福；他们发现它在于**认识**，在于娴熟地从事发现和发明的**理解**之行为（决非在于"直觉"，如德国半神学家和全神学家；决非在于幻觉，如神秘论者；同样决非在于创作，如一切实践者）。笛卡尔和斯宾诺莎也曾作出相似的论断：他们想必怎样品尝过知识！他们的真诚想必面临过怎样的危险——因此变为事物颂扬者的危险！

561

让幸福闪光。——画家无法画出现实中天空的那种深邃光亮的色调，不得不把他画景物所使用的色调降得比自然的色调低一些；通过这样的技巧，他重又达到光泽的逼真以及与自然色调相应的那些色调的和谐。同样，无法表现幸福之光泽的诗人

和哲学家，也必须懂得补救；他们应当把万物的色彩表现得比实际的色彩暗淡一些，使他们所掌握的光源近乎太阳，肖似美满幸福的光芒。——悲观主义者赋予万物最黑暗最阴郁的颜色，使用的却是火焰和闪电，天国灵光和一切闪射强光、令人眩目的东西；在他们那里，光明的存在仅仅是为了增加恐怖，使人感到事物比本来的样子更可怕。

568

诗人与凤凰。——凤凰给诗人看一卷烧焦了的东西。它说："别害怕！这是你的作品！它没有时代精神，也没有反时代精神；因此，它必须被烧掉。不过这是一个好兆头。它具有朝霞的某些特性。"

快乐的科学(节译)

(1882;1886)

序

……

最后，不可遗漏了最重要的：一个人摆脱了这深渊，这久卧的病榻，这疑虑重重的病患，又获新生，蜕了一层皮，与以往任何时候相比，更敏感了，更淘气了，对快乐有了更精微的趣味，对一切美好事物有了更温柔的品尝，有更活跃的感官，冒险而又无辜地置身于快乐，同时却更稚气，百倍地狡黠了。啊，从此以后，那粗糙沉闷的黄褐色享乐，那班享乐者，我们的"有教养人士"，我们的富翁、统治者一向所理解的享乐，多么令人反感！从此以后，我们多么厌恶听到集市上的大噪音，如今"有教养人士"和大都市居民带着这噪音，借着艺术、书籍和音乐，借精神饮料之助，自虐于所谓"精神享受"！现在剧场上狂热的喊叫多么刺痛我们的耳朵，有教养的乌合之众所喜好的全部浪漫骚动和感官纷乱，连同他们对于崇高、高雅、怪诞的渴望，于我们的趣味多么陌生！不，倘若我辈痊愈者还需要一种艺术，那必是**另一种**艺术——一种讥讽、轻快、飘逸、逍遥如仙、灵巧如神的艺术，似一朵明丽的红焰，闪耀在无云的天穹！首先是一种属于艺术家、仅仅属于艺术家的艺术！随后我们谙知为此最需要什么，开朗，每种开朗，我的朋友！也就是象艺术家那样：——我愿加以证明。我辈求

知者，我们如今对一些事情看得太明白：啊，此后我们当如何学习善于忘却，善于无知，就象艺术家那样！至若我们的未来：人们大约不会再在那些埃及青年的路上找到我们，这些青年深夜惊扰神庙，抱住画柱，想把以好理由遮盖着的一切揭穿，置于光天化日之下。不，这种恶劣的趣味，这种求真理、“不惜一切代价求真理”的意志，这种年轻人爱真理的痴狂——使我们扫兴；于此我们是太世故，太严肃，太兴致勃勃，太灼热，太深沉了……我们不再相信，当真理被揭去了面纱，它依然是真理；要相信这，我们是活得够久了。如今适宜于我们的事情是，不赤裸地看一切，不贴近一切，不试图理解和“明白”一切。“亲爱的上帝真的无所不在吗？”一个小女孩问她的母亲，“可是我觉得这是不规矩的。”——对哲学家的一个暗示！人应当尊重那羞怯，自然以这羞怯自匿于谜和光怪陆离的未知数之后。也许真理是一位女子，有理由不让人看见她的底里？也许用希腊语来说，她的名字就叫Baubo？……这些希腊人啊！他们懂得怎样生活：为此必须勇敢地停留在表面、皱折、皮肤上，崇拜外观，相信形式、音调、文辞和整个奥林匹斯外观领域！这些希腊人是肤浅的——出于深刻！我辈精神探险者，我们攀登过现代思想最险绝的顶峰，从那里环视过，俯瞰过，岂不又正回到了这里？在这里我们不正是——希腊人？不正是形式、音调、文辞的崇拜者？因而不正是——艺术家？

59

我辈艺术家！——如果我们爱一位女子，当我们想起每一女子所承受的种种可厌的自然性，就容易憎恨自然；我们宁愿根本不去想它，而一旦我们的灵魂触及此类事，便会不耐烦地抽搐，

并且如已经说过的，鄙夷地冷视自然：——我们受到了侮辱，好象自然用亵渎的手侵犯了我们的所有物。这时人对一切生理学充耳不闻，悄悄吩咐自己："人是灵魂和形态，此外还是别的什么，我一概不要去听！"对于一切恋爱者，"皮肤下的人"是很事，是不可思议，是对神圣和爱情的亵渎。——其实，现在恋爱者对于自然和自然性所感觉的，从前神及其"神圣全能"的每个崇拜者也同样感觉：凡天文学家、地质学家、生理学家、医生关于自然所说的一切，他都看成是对他的珍藏的侵犯，因而也是一种进攻——而且还看到了进攻者的无耻！在他听来，"自然规律"好象是对神的诽谤；他由衷希望看到一切机械性可归结为道德意志和道德命令的举动：——既然无人能为他效此劳，他就尽其所能地向自己隐匿自然和机械性，生活在梦中。这些往昔之人呵，竟无须入睡而逍遥于梦乡！——而我辈今日之人也毫不逊色，以我们整个求清醒和白昼的美好意志！只要爱着，恨着，渴慕着，总之，只要感受着——梦的幽魂和魔力便立刻降临我们，我们就昂首仰望，置一切危险于度外，踏上最危险的路途，升达幻想的穹顶和塔尖，宛如天生即为攀登——我辈白昼的夜游者！我辈艺术家！我辈自然性之隐匿者！我辈爱月恋神成癖者！我辈静极而不倦的飘泊者，游于高峰却不视之为高峰，反当作我们的平原，我们的坦途！

72

母亲。——兽类对女性的想法和人类不同；在它们，女性是生产的生物。它们之中无父爱，但有某种对配偶的幼崽的爱和亲近。女性则把幼崽当作其统治欲的满足，当作财产，当作事业，当作其完全理解并且能与之絮叨的东西；这一切的总和便是母

爱——它可以同艺术家对自己的作品的爱相比拟。孕育使女子变得更温柔，更耐心等待，更畏怯，更乐于服从；同样地，精神的孕育造就运思者的性格，使之与女子的性格相近：——这是男性母亲。——在兽类，男性是美丽的性别。

79

不完满之魅力。——我在这里看见一位诗人，如同有的人，他以他的不完满所施展的魅力，胜于由他手圆满完成的一切，——甚至他因他的终于无能为力而获益出名，远超过因他的丰盈之力。他的作品从不完全说出他原本想说的东西，他想观看到的东西：仿佛他对一种幻象有了先验的趣味，却未尝有这幻象本身：——可是对这幻象的伟大期望留在了他的心灵里，而他从中提取了他对焦渴和灼饥的同样伟大的雄辩。他以此把他的听众举到他的作品和一切"作品"之上，给听众以翅膀，使之升到从未到过的高度；于是，听众自己变作诗人和观看者，并且叹服那位造福者，仿佛是他直接引了他们观赏他的至圣和终极之处，仿佛他达到了他的目的，真的见过并且传达了他的幻象。原来未达到目的，恰好成全了他的名誉。

80

艺术和自然。——希腊人（或至少雅典人）爱听精彩的言语，他们甚至嗜此成瘾，这比一切其他特征更能把他们同非希腊人区别开来。他们如此渴望舞台激情，以至于只要说得精采，他们就高兴地容忍了剧诗的不自然：——实际上激情是如此拙于言辞！如此讷讷而窘困！即使找到了言辞，也是如此慌乱、悖理并且自羞自惭！现在多亏希腊人，我们全都习惯了舞台上的不自

然，就象多亏意大利人，我们忍受且乐于忍受唱着歌的激情一样。听人在至难境况中说得精彩而详尽，已经成了我们的需要，而这需要我们是不能从现实中得到满足的。现在令我们兴奋的是，悲剧英雄在生命临近深渊，现实中人多半已丧失神智、不用说更丧失妙言之时，他犹能言善辩，姿态动人，整个儿精神清朗。这样一种与自然的背离，也许是为人的骄傲备下的一席佳筵；人因此而爱艺术，爱它表达了一种高贵的英雄气的不自然和惯例。人们有权利责备戏剧诗人，如果他不把一切化为理智和言词，反而总留一点缄默的零头在手里：——就象人们也不满意那样的歌剧音乐家，他不知道为最高激情寻找旋律，只会发出一种冲动的"自然"的讷讷和叫喊。在这里正应当违反自然！在这里幻想的通常魅力正应当向一种更高魅力让步！希腊人在这条路上走得很远，很远——远得惊人！譬如，他们尽可能把舞台造得如此狭小，拒绝一切深远背景的效果。又譬如，他们使演员不能有表情变化和灵巧动作，把演员变成庄严僵硬的假面妖怪。这样，他们也就剥夺了激情本身的深远背景，而强加以优美言语的法则。真的，他们竭尽全力抵制使人恐惧和怜悯的形象的起码效果：**他们正是不愿恐惧和怜悯**——可敬的、最可敬的亚里士多德！然而，当他论及希腊悲剧的最终目的时，他不着边际，更谈不上中肯了！试看希腊悲剧诗人，最能激励他们勤奋、创造、竞争的是什么，——无疑不是用激情征服观众这意图！雅典人进剧场，**是为了听优美言语**！索福克勒斯一心制造优美言语！——请原谅我这异端邪说！——**严肃的歌剧**则迥然不同：一切歌剧大师都谨防他们的角色被人理解。"一个偶然拣起的词能够帮助不经心的听众；但在总体上情境必须自己说明自己——与言语完全无关！"——他们全都这样想，全部如此戏侮言辞。也许他们只是

缺乏勇气，才没有把他们对言辞的最终蔑视完全表现出来吧：罗西尼再稍许放肆一点，他也许该让人"啦——啦——啦——啦"唱个没完——这才算顺理成章！歌剧角色偏不应该"以言辞"让人相信，倒应该以音调让人相信！这便是区别，这便是优美的非**自然性**，人为之而去听歌剧！即使道白(Tecitativo secco)原本也不想被人听作言辞和剧本：这类半音乐首先是要给听音乐的耳朵以小小休息（从**旋律**即此种艺术最高超因而也最费力的享受中抽身出来休息）——，可是立即就有了另一种东西：一种增长着的焦躁，一种增长着的抵触，一种对**完整的**音乐、对旋律的新的渴望。——从这观点出发，怎么看待瓦格纳的艺术呢？也许相同？也许不同？我常常觉得，在上演前人必须先把他的作品的台词和音乐背熟了；否则——我觉得——是既听不到台词，又听不到音乐的。

84

论诗的起源。——人类幻想的爱好者，同时主张本能道德的学说，如此推论："假如人在一切时代都把功利推崇为最高的神，全世界的诗歌从何而来呢？——言语的这种节律化与其说促进了、不如说阻碍了传达的清晰性，尽管如此，它好象是对一切功利目的性的嘲弄，在地球上到处兴起，而且仍在兴起！诗歌的野蛮而美丽的非理性驳斥了你们，功利主义者！偏是要一度摆脱功利——把人提高，激励人趋于道德和艺术！"在这里，我可要帮功利主义者说一回话了——他们诚然很少言之成理，实在叫人可怜！在古代，当诗歌产生之时，确实是被看作功用的，而且是一种很大的功用——当时，人们把节律置入言语，那种将句子的一切元素重新排列，强令选择字眼，重新润色思想，

使之更具隐晦、别致、悠远的力量，无疑是一种迷信的功用！人们发现，诗比散文更容易记住，于是也以为，人的要求靠了节律会给神留下更深的印象；同样，人们认为，靠了节律能把自己的话传播得更远，因而有节律的祈祷也似乎更能上达神的耳闻。人们尤其想利用自己在听音乐时所体验到的那种不可抗拒的制服作用：节律是一种强迫；它唤起一种遏止不住的求妥协和调和的欲望；不但脚步、而且心灵都按节拍行进，——人们推测，神的心灵兴许也如此！于是人们试图用节律去强迫神，施之以暴力：他们向神献上诗歌，犹如给神套上有魔力的圈套。还有一种更奇特的观念，也许更有力地促进了诗歌的产生。在毕达哥拉斯学派那里，这种观念似乎被看作哲学学说和教育技巧；然而，在有哲学之前很久，人们就承认音乐有一种力量，可以渲泄情感，净化灵魂，缓解愤懑(ferocia animi)，——而且正是靠了音乐中的节律。当心灵失去正常的紧张度与和谐时，人就必须按歌者的节拍舞蹈，——这便是此种医术的处方。借此种医术，特庞德(Terpander)平定了一场暴乱，恩培多克勒(Empedokles)安抚了一位怒者，达蒙(Damon)治愈了一位害相思病的少年；人们也用此种医术来医治桀傲不驯、亟欲复仇的众神。开始是驱使其情感的迷乱和放纵达于顶点，如此而令怒者疯狂，亟欲复仇者沉醉于复仇：——一切纵欲的秘仪都是要使一位神的愤怒(ferocia)一下子释放，达于颠狂，使之从此以后感到分外舒展宁静，让人类也得安宁。究其根源，诗歌(Melos)之为一种和缓手段，并非因为它本身是柔和的，而是因为它造成柔和的效果。——不但在祭歌中，而且在古代的世俗歌咏中，前提都是节律要练就一种魔力，例如在戽水或划船时，歌是对于被想象在此活动的魔鬼的一种迷惑，使之俯首听命，失去自由，做人的工具。人一

动作，便有了唱歌的缘由——每种行为都有神灵的合谋：巫歌和符咒看来是诗的原始形态。诗也被用于神谕(希腊人说，六韵诗是在德尔菲神庙里发明的)，节律在这里也应当施展一种强迫。为自己求预言(在我看来，这可能是希腊词的派生词)——在词源上意味着：为自己求决断某事。人们相信，只要取得阿波罗的支持，便能赢得未来，按照最古老的观念，阿波罗不止是一位预见的神。如果准确地照着节律逐字逐句说出祷词，它就决定了未来；而祷词是阿波罗的发明，阿波罗作为节律之神，也能规束住命运女神。——从总体上看，试问：对于古代迷信的人们来说，难道还有什么比节律更有功用吗？它无所不能：魔术般地促成一项工作；逼迫一位神显灵、亲近、听从；按照人的意志安排未来；把自己的灵魂从任何过度(恐惧、躁狂、哀怜、复仇欲)中解脱出来，而且不仅是自己的灵魂，还包括最恶的魔鬼的灵魂，——没有诗，人便什么也不是，有了诗，人便近乎是一位神。这样一种基本感情是不会消除殆尽的——直到现在，在同这种迷信长期斗争了数千年之后，我们之中最智慧的人也不时做节律的傻子，即使只在这一点上：如果一种思想有一个韵律的形式，灵巧地蹦跳而来，他就觉得它更真实。偏是那些最严肃的哲学家，一向如此严格地坚持可靠性，却也倾心于诗的语言，以赋予他们的思想以力量和可信性，这岂非十分有趣的现象？——然而对于真理来说，诗人的赞同比诗人的反对更加危险！因为正如荷马所说："歌者说谎太多！"

85

善与美。——艺术家不断颂扬——他们别无所事——而且是颂扬所有那些状态和事物，据称人在其旁和其中一度能感到

美好、伟大、沉醉、愉快、幸福或智慧的。这些挑选出来的事物和状态，其价值对于人的幸福来说是可靠的，业已估定的，它们便是艺术家的对象。他们总是守候着，以求发现它们，把它们移入艺术的园地。我想说的是：他们自己并非幸福和幸福者的估价人，但他们总是挤到这些估价人近旁，怀着最大的好奇和兴致，以求立即利用其估价。由于他们除了急切之外，还有传令使的大肺活量和善跑者的腿，他们总是置身在最早颂扬新的美好事物的人之中，而且常常显得是首先为之命名和估价的人。然而，如上所述，这是一种误解，他们不过比真正的估价人更敏捷、更大声罢了。——那么究竟谁是真正的估价人呢？——是富人和闲人。

86

论剧场。——这一个白天又给了我强烈高昂的感情，而倘若我在当天夜晚能够有音乐和艺术的话，我确知，我不想要何种音乐和艺术，这就是所有那些试图麻醉其听众、刺激他们的感情一度炽烈的亢奋的音乐和艺术。——那些心灵平庸的人，到了夜晚，不象驾辇凯旋的得胜者，却象生命饱尝鞭笞的疲惫的骡子。如果没有麻醉剂和梦想的鞭挞，这些人知道什么"心潮澎湃"！——所以他们有他们的鼓舞者，一如他们有他们的酒。可是，他们的酒和沉醉与我何干！热情洋溢的人何须乎酒！他甚至心怀厌恶鄙视这药和药剂师，他们并无充分理由要在这里制造一种效果——炮制心灵的高潮！——怎么？人竟把翅膀和骄傲的幻想送给鼹鼠——在入睡之前，在它爬进土洞以前？人竟把它送进剧场，给它在又瞎又困的眼睛前搁上观剧镜？这些人的生活不是"行动"，而是"忙乱"，当他们坐到舞台前，观看着稀奇人物，生活于他们

就不再是一场忙乱了吗？你们说："这样是合乎规矩的，这样是消遣，教养要求这样！"原来如此！那我是太缺乏教养了：因为这般景象太使我厌恶。谁亲身经历够了悲剧和喜剧，谁就宁肯远离剧场；或者破例走进剧场，他会觉得这整个过程——包括剧场、观众和编剧——是真正的悲剧和喜剧，以至于台上演出的剧目于他反倒无足轻重了。谁自己是浮士德、曼弗雷德一流人物，剧场里的浮士德、曼弗雷德与他何干！——他不禁想，人们竟然把这样的人物放到剧场里去。最强烈的思想和热情，竟然陈于既无思想又无热情——却只能受麻醉的人面前！竟然用这样的人物来当麻醉剂！剧场和音乐成了欧洲人的吸大麻和嚼槟榔！啊，谁给我们讲一下麻醉品的全部历史！——这几乎便是"教养"史，所谓高等教养的历史！

87

论艺术家的虚荣心。——我相信，艺术家常常不知道自己最擅长什么，因为他们太虚荣，要寻求更骄傲的东西，不甘于象这些小植物，新鲜，珍奇，美丽，得以在自己的土地上真正完满地生长。他们对于自己的花园和葡萄山的家产估计得相当马虎，他们的爱好与他们的见解风马牛不相及。这里有一位音乐家，他比任何一位音乐家更擅长于从痛苦、压抑、备受折磨的心灵世界中发现音调，并赋予无言的动物以语言。没有人能象他那样领悟晚秋的色彩，品味最新鲜短促享受的难言的动人幸福，他知道为隐秘而不安的心灵之午夜而发的声响，在这午夜里，因与果似乎失去了联系，每一瞬间都能"从虚无中"发生点什么；他至为幸运地从人的幸福的根基汲饮，如同从人的幸福的杯底汲饮，在那里，最苦最甜的酒滴好歹都融为一体了；他知道心灵的疲惫

的挪动，那不能再跳跃飞翔、甚至不能再行走的心灵；他有惊怯的眼神，蕴含着隐秘的痛楚，无慰的理解，无言的别离；是的，作为一切隐忧的俄耳甫斯，他比任何人更伟大，某些东西靠了他才归属艺术，这些东西迄今似乎是不可表达的，甚至配不上艺术的，用言词只会吓跑它们而不能捕获它们，——心灵的某些细小精微的感受；是的，这是一切细微感受的大师。可是他不愿做这样的大师！他的性格爱好高墙和冒险的壁画！他没有看到，他的心灵另有趣味和癖好，最爱静坐在残垣颓屋的一角：——在那里，隐藏起来，自己把自己隐藏起来，他绘制他独有的杰作，它们都很短，往往只有一拍长，——在那里他才变得完善、伟大和美满，也许唯有在那里。——可是他不明白！他太虚荣了，所以不明白。

89

今与昔。——既然我们丢失了那更高的艺术，节庆的艺术，我们的一切艺术品的艺术算得了什么！从前，一切艺术品都陈列于人类节庆的大道，作为高尚幸福时刻的纪念品和纪念碑。现在，人们想用艺术品把可怜的精疲力竭者和病人从人类痛苦的大道引诱到一旁去，消磨淫邪的片刻；向他们提供小小的麻醉和疯狂。

92

散文与诗。——应当看到，散文大师几乎总也是诗人，不论是公开的，或者只是秘密的，躲在“斗室”里的；真的，人只有面对诗才写出好散文！因为好散文是同诗的一场不间断的有礼貌的战争：它的全部魅力在于，不断躲避和对抗诗；每个抽象名词

都欲作为对诗的捉弄，用讥讽的调子说出；每种枯燥和冷淡都要使这可爱的女神陷入可爱的绝望之中；它们常常有片刻的亲近与和解，接着便是突然的跳回和哗笑；时常正当这位女神陶然于她的朦胧和晦暗，幕帘拉开了，射进了耀眼的光芒；时常从她唇间夺走一个词，用那种声调唱起来，使她不得不用纤手掩住纤耳，——于是有了千般战争之快乐，其中也包括失败，非诗人、所谓散文化人物对此一无所知；——所以他们只是写着说着坏散文！**战争是一切好事物之父**，战争也是好散文之父！——本世纪有四位异常奇特和真正充满诗情的人，够得上是散文之冠，而本世纪一向是不利于此的——因为缺乏诗，如已经指出的。除开歌德不论，本世纪产生了他，也公平合理地使用了他；依我看，只有列奥帕第、梅里美、爱默生和《幻想的谈话》的作者朗德配称散文大师。

98

为了莎士比亚的荣誉。——为了莎士比亚**这个人**的荣誉，我所知道说的最好的话是：他相信勃鲁托斯[①]，对这一类德行未尝有丝毫怀疑！他为勃鲁托斯，高级道德的最可怕的缩影，奉献了他最好的悲剧——这部悲剧至今始终还冠以一个错误的名字。灵魂的独立不羁——便是这里的法则！在这里，没有什么牺牲可算太大：为了它，人必须能够牺牲自己最亲密的朋友，哪怕他是最伟大的人物，世界的荣耀，无比的天才，——倘若人热爱自由，热爱伟大灵魂的自由，而他却使**这**自由受到了威胁：——莎士比亚必定是如此感觉的！他把凯撒抬得那样高，

① 勃鲁托斯，莎士比亚戏剧《裘力斯·凯撒》中人物，反对凯撒的叛党首领，与叛党其他成员不同，只有他是出于正义才参与谋杀凯撒的暴动。

正是他所能向勃鲁托斯表示的最精微的尊敬：如此他才使勃鲁托斯内心的问题臻于伟大，同时展示了能够粉碎这个死结的心灵力量！——使得这位诗人同情勃鲁托斯并且与之同谋的，真的是政治自由吗？抑或政治自由不过是某种不可言说的东西的一个象征？我们或许面对着诗人自己心灵的某种未为人知的隐秘的事件和冒险，他只想用象征说出来？同勃鲁托斯的忧郁相比，一切哈姆雷特的忧郁算得了什么！——也许莎士比亚之了解勃鲁托斯，如同他了解哈姆雷特一样，是出自经验！也许他也有过他的黑暗时分和他的邪恶天使，如同勃鲁托斯！——然而，不管有着什么相象之处和隐秘关系，在勃鲁托斯的整个形象和德行之前，莎士比亚膜拜于地，自惭形秽，自愧远远不如：——他在他的悲剧里为此提供了证据。其中，他两次让一个诗人出场，两次都对他倾注了如此不耐的极端蔑视，以致听来象一种呼喊——自我蔑视的呼喊。在诗人出场时，勃鲁托斯，连勃鲁托斯也失去了耐心；这个诗人如诗人们所惯于表现的那样，自命不凡，慷慨激昂，纠缠不休，这种人物似乎很为其伟大的可能性，包括道义上伟大的可能性，而感到自豪，然而在行动哲学和人生哲学中，却连普遍的正直也很少达到。"他了解时代，我可了解他的脾气——滚开，挂着铃铛的小丑！"——勃鲁托斯喝道。不妨把这话渡回写这话的诗人的灵魂中去。

99

叔本华的标签。——……我们来谈一谈活着的叔本华分子中最著名的人物瓦格纳。——他的境况和有些艺术家一样：他错误地解释了他所创造的形象，认不清他自己的艺术的尚未阐明的哲学。瓦格纳直到中年还被黑格尔引入歧途；后来，当他从

自己塑造的形象中品味出叔本华的学说，开始用“意志”、“天才”、“同情”来阐述自己时，他又一次被引入歧途。尽管如此，这一点仍然是真实的：没有比瓦格纳的英雄们身上那种瓦格纳气质更与叔本华精神相抵触的了——我是指最高自私之无辜，把伟大激情当作自在之善来相信，一句话，他的英雄们的面貌中的齐格弗里德特性……一位艺术家的哲学终究并不重要，只要它只是一种附加的哲学，并且不损害他的艺术。人们不太注意防止因为一种偶然的、也许十分不幸和荒唐的假面，而对一位艺术家生气；我们要知道，艺术家全都并且必须稍许是一个戏子，不演戏就难以长久支持下去。让我们始终忠实于瓦格纳，忠实于他身上真实的和原初的东西，——特别是通过这途径：我们，他的信徒，始终忠实于我们自己，忠实于我们身上真实的和原初的东西。让我们撇开他的知性的脾气和痉挛，我们毋宁合理地斟酌一番，象他的这样一种艺术，需要有一些什么特别的养分和代谢，才能生存和成长！他作为思想家如此经常地犯错误，这一点无关紧要；公正和忍耐均非他的事情。只要他的生命在他自己面前拥有权利并且保持权利，这就够了：——这生命向我们每个人呼唤着：“做一个男子汉，不要跟随我，——而要跟随你自己！你自己！”我们的生命在我们自己面前也应该保持权利！我们也应该自由无畏地在无辜的自私中自我成长和繁荣！……

103

论德国音乐。——德国音乐现在比任何别国音乐更是欧洲音乐，因为只有在它之中，欧洲因革命所经历的变化得到了表现：只有德国音乐家懂得表现骚动的民众，懂得那原不必如此震耳欲聋的可怕的人为喧哗，——相反，例如意大利歌剧只知道仆役

或士兵的合唱，却不知道“民众”的合唱。此外，从一切德国音乐中可以听出一种对于贵族(noblesse)的嫉妒，尤其是对于机智(esprit)和优雅(élégance)的嫉妒，视之为一种宫廷、骑士、古老自信的社会的风度。这不是指那种音乐，如歌德的艺师们在大门前、也“在大厅里”演奏，给国王消遣的；这里不说：“骑士勇敢盼睐，美人投入其怀。”在德国音乐里，哪怕典雅出场也不无良心的不安；只有在典雅的乡村姐妹妩媚那里，德国人才感到自己完全合乎道德，——由此而一直上升到他的热狂的、玄奥的、时常是粗暴的“崇高”，贝多芬式的崇高。如果要想象一下属于此种音乐的人物，就请想起贝多芬吧，当他紧挨歌德，譬如那次在提普利茨相遇时所显示的：犹如半野蛮紧挨文化，民众紧挨贵族，改邪归正者紧挨善人而且不止是“善”人，梦想家紧挨艺术家，渴求安慰者紧挨已得安慰者，过度者多疑者紧挨心平气和者，犹如一个郁闷者和自虐狂，一个痴傻的狂喜者，一个幸福的不幸者，一个天真无邪的放浪者，一个狂妄之徒和笨汉——总之，犹如一个“野人”：歌德如此感觉和形容他，歌德这个例外的德国人，与他相匹的音乐尚未发明呢！——最后请考虑一下，德国人如今愈演愈甚的对旋律的蔑视和旋律感的退化，是否可以理解为一种民主主义的放肆和革命的余波。旋律如此明显地向往规则，如此憎恶一切变化着的、无形式的、任意的东西，以致听起来它象是发自欧洲事物古老秩序的音响，象是一种召唤，向这古老秩序的一种复归。

107

我们对艺术的最后感谢。——如果我们未曾高扬艺术，未曾发明这种对于虚幻事物的崇拜：那么，如今由科学所赋予我们

的对于普遍虚幻和欺骗的洞察——对于作为认知着感受着的生存之前提的幻觉和误解的洞察——就简直让人忍受不了。随**诚实**而来的便是厌恶和自杀。然而我们的诚实具有一种相反力量，帮助我们避开这样的结局，这就是艺术，即对于外观的美好意志。我们从不禁止我们的眼睛去修圆和完成对象，于是，我们负载着渡过生成之河的不再是永恒的缺陷，——我们倒自以为负载着一位**女神**，因而自豪而又天真地为她服务。作为审美现象生存于我们总**还可以忍受**，而通过艺术，我们有眼睛、手尤其是良知，**能够**从我们自身造成这样的现象。我们有时必须离开自己休息片刻，即从一个人为的远处，了望和俯视我们自己，为我们自己一笑，或为我们自己一哭；我们必须发现藏在我们求知热情中的**英雄和傻子**，我们必须间或欣喜于我们的愚蠢，以求能够常乐于我们的智慧！正因为我们归根结蒂是持重严肃的人，是比人更重的重量，所以没有比**调皮鬼的帽子**更适合于我们的了；我们需要它以对付我们自己——我们需要一切恣肆、飘逸、舞蹈、嘲讽、傻气、快乐的艺术，以求不丧失我们的理想所要求于我们的那种**超然物外的自由**。倘若带着我们敏感的诚实完全陷在道德之中，并且为了我们对自己提出的过分严格的要求，甚至变成道德的怪物和吓鸟的草人，这于我们会是一种**退步**。我们也应当**能够**站在道德之上：不仅是站着，如同一个每一瞬间都害怕滑跤坠落的人，带着战战兢兢的僵硬姿态；我们还要在道德之上飘浮和嬉戏！为此我们岂能没有艺术，没有傻子呢？——只要你们仍然以不论何种方式自羞自惭，你们就还不属于我辈！

183

最美好未来的音乐。——在我看来，第一流的音乐家是这

样的人，他除了至深幸福的悲哀之外，不知道任何悲哀；迄今还不曾有过一位这样的音乐家。

200

笑。——笑就是：幸灾乐祸，不过带着好心肠。

222

诗人和说谎者。——诗人在说谎者身上看到了他的同乳兄弟，这兄弟的那份乳汁也被他吸去了；于是这兄弟一直很病弱，从来不曾做到问心无愧。

241

作品和艺术家。——这位艺术家只有强烈的虚荣心，别无其他；结果，他的作品仅是一枚放大镜，递给别人用来端详他。

245

选择中的颂扬。——艺术家挑选他的题材：这是他的颂扬方式。

298

叹息。——我在路上捕获了这个见解，迅速地用最现成的拙劣文字把它固定住，使它不再离我飞走。可是，这样一来，它就死在这些枯燥的文字上了，在其间悬挂飘摇——当我端详它时，我无法明白，当初捕获这鸟儿时，我何以那样快活。

299

我们应该向艺术家学习什么。——我们有什么方法，可以使事物美丽，诱人，令人渴慕，倘若它们并非如此？——而我认为，它们本身从来不是如此的！在这里，我们可以向医生学点东西，例如他把苦药稀释，或者往混合罐里加酒和糖。但是，更可以向艺术家学习，他们生来就是不断地要玩这种发明和妙技的。从事物远离，直到不再看见它的许多东西，而为了**仍然看见它**，又必须幻入许多东西；或者只看事物的一角，好象在一个剪孔里看；或者将它们如此安排，使它们部分地移位，只能作远景的透视；或者透过有色玻璃或在夕阳返照中观看它们；或者给它们罩上一层不太透明的表皮：我们应当向艺术家学习这一切，而在其余方面应当比他们更聪慧。因为在艺术停止和生活开始之处，他们这种精微的能力通常便也停止了；可是我们却要成为我们生活的诗人，首先是在最细小最平常的事情上！

302

最幸福者的危险。——有精微的感官和精微的趣味；习惯于把精选的最优秀的精神产品当作日常食物；陶然于一颗强健、果敢、无畏的心灵；以沉静的眼光和坚定的步伐走过人生，始终准备面对最意外事件如同准备过节，而且满怀对未发现的世界和海洋、人和神的渴望；倾听每种明朗的音乐，仿佛其中有勇敢的男子汉、士兵和航海者恬然于短暂的休憩和娱乐，并且在片刻的至深享受中为眼泪和幸福者紫色的忧伤所征服：谁不愿意这一切成为**他的**财富，**他的**境界啊！这便是**荷马的幸福**！便是为希腊人创造了他们的众神——不，为自己创造了**他的**众神的那

个人的境界！然而毋庸讳言：一个人心灵中有着这种荷马的幸福，便也是太阳下最容易痛苦的造物！仅是以这等代价，他才换得了生存之波浪迄今冲洗到岸边的最珍贵的珠贝！拥有了这样的珠贝，人对痛苦就愈来愈敏感，终于是太敏感了；一点微小的烦恼和嫌恶就足以使荷马厌倦生命。他未能解出少年渔夫向他提出的一个愚蠢的小谜语！是的，小谜语是最幸福者的危险！

329

闲暇与优游。——象美国人那样的拜金，是一种印第安式的、印第安血统所特有的野蛮；而他们工作的令人窒息的匆忙——新大陆真正的恶习——业已开始通过传染而使古老欧洲野蛮化，在欧洲传播了一种极为奇怪的无精神性。人们现在已经羞于安静；长久的沉思几乎使人产生良心责备。人们手里拿着表思想，吃午饭时眼睛盯着商业新闻，——人们象一个总是“可能耽误”了什么事的人那样生活着。“宁肯随便做点什么，胜于一事不做”——这条原则也是一根绳索，用来缢死一切教养和一切高级趣味。很显然，一切形式都因工作者的这种匆忙而毁灭了，甚至形式的感觉，感受动作旋律的耳朵和眼睛，也毁灭了。其证据存在于如今到处提倡的粗笨的明确性之中，存在于人与人之间一旦想真诚相处时所面临的种种情形之中，存在于同朋友、女人、亲戚、孩子、教师、学生、长官、王公的交往之中，——对于礼仪，委婉的情谊，交谈的一切风趣(esprit)，总之，对于一切闲适(otium)，人们不再有时间和精力了。因为，逐利的生活不断地迫使他竭精殚虑，置身于经常的伪装、欺骗或竞争之中。现在，用比别人少的时间做成一件事，才是真正的道德。所以，只有很少几个钟头可以允许人真诚；可是，在这几个钟头里，人已

经疲倦，不只想“放松”自己，而且想四肢摊开地躺直，甚不雅观。现在人们按照这种嗜好写自己的书信，其风格和精神将不断成为真正的“时代标志”。如果还有对社会和艺术的娱乐，那也只是工作疲劳的奴隶替自己准备的一种娱乐。唉，我们的有教养者和无教养者的“快乐”多么容易满足！唉，对一切快乐如何愈来愈怀疑！**工作**愈益成为唯一使人问心无愧的事情；求快乐的意向业已自称为“休养的需要”，开始自羞自愧。人们在野餐时倘若给人撞见了，就要解释一番：“这对于健康是必要的。”是的，不用多久，就会走到如此之远，人们倘若对于一种求沉思生活(vita contemplativa)（这意味着与思想和朋友偕游）的意向让步，将不无自蔑和内疚。——罢了！从前与此相反：工作使人内疚。一个好出身的人不得不工作时，要把他的工作隐藏起来。奴隶工作时受到这种感觉的压抑：他在做某种可鄙的事——“做”本身就是某种可鄙的事。“唯有在闲适(otium)和优美(bellum)之中才有尊贵和光荣”：古代的偏见如此回响！

339

女性的生命(Vita femina)。——要欣赏一件作品的极致的美，任何知识和任何善良愿望都无能为力；这需要最稀有的幸运的机遇，云翳一度为我们从山巅移开，太阳照耀其上。我们不但必须恰好站在合适的位置上来观看，我们的心灵也必须恰好从其高处移去了屏障，还需要一种外来的表达和譬喻，好象是为了获得一个支点，保持住自身的力量。可是，这一切很少同时凑齐，以致我要相信，一切美好事物，不论是作品、事业、人和自然，其顶峰对于多数人乃至最优秀的人来说，至今仍是被隐藏和遮蔽着的；——倘若向我们显露，它向我们只显露一次！——希腊

人祈求："一切美的事物出现两次三次！"——唉，他们有充分的理由向众神如此呼吁，因为非神圣的现实或者根本不给我们美的事物，或者只给一次！我要说，世界上美的事物过于丰富，尽管如此，美的时刻和美的事物的显露仍然稀少，非常稀少。然而，也许这便是生命最强的魔力：她罩着一层美之可能性的金缕面纱，允诺着也抗拒着，羞怯又嘲讽，同情又引诱。是的，生命是一个女子！

367

首先怎样区分艺术品。——凡思想，诗歌，绘画，乐曲，乃至建筑和雕塑，不是属于独白艺术，就是属于面对证人的艺术。那种表面上的独白艺术，一切祈祷诗，其中包含着对上帝的信仰，也应算作面对证人的艺术：因为对于一个虔信者来说，并不存在孤独，——是我们无神论者首先做出了这个发明。若要辨别一个艺术家的全部观点，我不知道还有比这更深刻的区别：他是否用证人的眼睛来看他正在创作的艺术品（看"自己"），抑或是"忘掉了世界"：一如这是每种独白艺术的本质因素，——独白艺术基于遗忘，它是遗忘的音乐。

368

玩世不恭者的话。——我对瓦格纳音乐的反对，是生理上的反对。为何先要乔装在美学形式之下呢？我的"事实"是，当这音乐开始作用于我，我就不再轻松呼吸了；我的脚立刻因为这音乐而不驯，暴动——脚需要的是节拍，舞蹈，行进，它从音乐中首先要求的是好的步行、迈进、跳跃、舞蹈所洋溢的那种兴奋。——起来抗议的岂不还有我的胃？我的心脏？我的血液循环？我的内脏？

我在这时岂非不知不觉地嘶哑了?——我这样自问:我的整个躯体究竟想从音乐得到什么?我相信,是它的舒展作用:一切动物性机能仿佛因轻盈、勇猛、恣肆、自信的节律而加速了;铁和铅的人生仿佛因美好温柔的金的和声而镀了金。我的忧愁要躲在完美性这隐蔽处和深渊里休养:为此我需要音乐。戏剧与我何干!它的道德狂喜的痉挛,使"民众"感到满足的,与我何干!演员的全部表情姿势的戏法与我何干!……可以猜到,我本质上是反对剧场的,——而瓦格纳则相反,本质上是剧场人物和演员,是史无前例的最狂热的戏子,当他作为音乐家时同样如此!……顺便说说,瓦格纳的理论是:"戏剧是目的,音乐始终只是戏剧的手段。"他的实践则相反,自始至终,"姿态是目的,戏剧和音乐始终只是姿态的手段。"音乐成为戏剧姿态和演员派头清晰化、强化、内在化的工具;而瓦格纳戏剧不过是寻求许多戏剧姿态的一个场合!除了其余一切本能,他还有一个大演员的指挥本能,在所有一切事情上均如此,如上所述,作为音乐家也是如此。——我曾经相当费力地向一位正直的瓦格纳信徒说明这一点;我还有理由补充说:"请你对自己稍微诚实些:我们并非在剧场里!在剧场里,人们仅仅作为群众是诚实的,作为个人却自欺欺人。当人们走进剧场时,便把他们的自我留在家里,放弃发言权和选择权,放弃自己的趣味,甚至放弃当他们在自己的四壁之内面对上帝和他人时所具有并运用的那种勇敢。没有人把他对艺术的最纯净的官能带进剧场,连为剧场工作的艺术家也不这样做。在那里,人是民众,公众,畜群,女人,法利赛人,选举动物,民主主义者,邻人,随从。在那里,最个人的良知输给了'最大多数'的平均化魔力。在那里,愚蠢象淫欲和传染病一样发生作用。在那里,'邻人'统治着。在那里,人化为邻人……"(我忘记讲述这

位开明的瓦格纳信徒对于我的生理上的反对的回答了："那么，实际上不过是您对于我们的音乐来说还不够健康吧？"——）

369

我们的两个方面。——我们岂不应该承认，我辈艺术家，在我们身上有着巨大的分歧，一方面是我们的趣味，另一方面是我们的创造力，二者以一种奇怪的方式各行其是，不断各行其是，各有着自己的生长，——我是说，二者有着完全不同的衰老、年轻、成熟、熟透、腐烂的程度和速度（tempi）？譬如，一位音乐家在一生中能创造出许多东西，恰与他身上那任性的听众之耳、听众之心所珍重、嗜好、偏爱的东西相**冲突**：——他还未尝意识到这种冲突呢！如同一种近乎精确而规则的经验所表明的，一个人能够凭他的趣味轻易超过他的力量的趣味，而且他的力量并不因此而麻痹或在产生上受阻；但是相反的情形也可能发生，——而我要提醒艺术家注意的正是这一点。一个不倦的创造者，一个广义的"母亲"类型的人，一个这样的人，他除了他精神上的受孕和抚育之外便一无所知，一无所闻，他全然没有工夫思考自己和自己的作品，也全然没有工夫进行比较，他不再有训练他的趣味的愿望，而只是马虎地将它遗忘，也就是任其随遇而安，自生自灭，——一个这样的人也许会产生出作品来，**这些作品远非他的判断力可及**；以致他关于这些作品和关于自己只说些蠢话，——愚蠢地说和想。在我看来，这在多产的艺术家身上几乎是常规——没有人比做父母的更不了解自己的孩子——举一个重大的例子，这甚至也适用于整个希腊的诗人世界和艺术家世界：他们从来不"知道"他们所做的……

370

什么是浪漫主义？——人们也许记得，至少我的朋友中会有人记得，我从前迷误甚深，估价太高，总是作为**期望者**向这现代世界冲击。我之理解——谁知道由于什么个人经验？——十九世纪悲观主义哲学，就好象它是思想的较高力量的表征，无所畏惧的勇敢的表征，人生凯旋丰满的表征，其实这些特征属于十八世纪，属于休谟、康德、孔狄亚克和感觉论者的时代；以至于在我看来，悲剧认识似乎是现代文化的真正奢侈，是它的一种最昂贵、最显赫、最危险的挥霍，然而无论如何，由于现代文化的过于丰富，又是它的一种**可允许的**挥霍。同样地，我认为德国音乐正是德国灵魂的一种酒神式强力的表达；我相信在其中听到了地震，一种自古积压的原始力量随着这隆隆震声终于得到释放——而并不顾恤从来称作文化的一切因此摇摇欲坠。可以看到，我当时无论是对于哲学悲观主义，还是对于德国音乐，均未认清构成其真正性质的东西——它们的浪漫主义。什么是浪漫主义？每种艺术，每种哲学，都可以看作服务于生长着、战斗着的生命的药剂和辅助手段，它们始终是以痛苦和痛苦者为前提的。然而，有两种痛苦者：一种是苦于**生命的过剩**的痛苦者，他们需要一种酒神艺术，同样也需要一种悲剧的人生观和人生理解；另一种是苦于**生命的贫乏**的痛苦者，他们借艺术和认识寻求安宁，平静，静谧的海洋，自我解脱，或者迷醉，痉挛，麻痹，疯狂。与后者的双重需要相适合的，是艺术和认识中的全部浪漫主义，曾经和继续与之相适合的是叔本华和瓦格纳，我这是举出最著名最露骨的浪漫主义者的名字，当时我误解了他们——顺便说说，众所周知，这与他们无损。生命最丰裕者，酒神式的神和人，不但能直

视可怕可疑的事物，而且欢欣于可怕的行为本身以及一切破坏、瓦解、否定之奢侈；在他身上，丑恶荒唐的事情好象也是许可的，由于生殖力、致孕力的过剩，简直能够把一切沙漠造就成果实累累的良田。相反，最苦难者，生命最贫乏者，在思想上和行动上大多需要温柔、平和、善良，可能的话还需要一个上帝，它真正完全是病人的上帝，一个"救世主"；同样也需要逻辑，需要对人生的抽象理解——因为逻辑使人平静，提供信任感。简言之，需要某种温暖的抵御恐怖的密室，关闭在乐观的眼界之内。这样，我渐渐学会了理解伊壁鸠鲁，酒神式悲观主义者的这个对立面，同样也理解了"基督徒"，事实上仅是伊壁鸠鲁主义者的一个类型，两者实质上都是浪漫主义者。我的眼光愈来愈敏锐地洞察**反推论**的那种最艰难棘手的形式，大多数错误都是在其中造成的，——这就是由作品反推到作者，由行为反推到行为者，由理想反推到需要此理想的人，由每种思想方式和评价方式反推到在背后起支配作用的**需要**。——在考察一切审美价值时，我现在使用这个主要尺度：我在每一个场合均问"这里从事创造的是饥饿还是过剩"。另一种尺度从一开始就好象要自荐——它醒目得多——这就是着眼于创作的动机究竟是对凝固化、永久化的渴望，对**存在**的渴望，抑或是对破坏、变化、更新、未来、**生成**的渴望。然而，只要加以深究，这两类渴望仍然显得含混不清，并且正是按照前面那种在我看来更佳的方案才能解释清楚。对破坏、变化、生成的渴望，可以是过于充沛的、孕育着未来的力量的表现（人所共知，我对此使用的术语是"酒神精神"这个词），但也可以是失败者、欠缺者、落伍者的憎恨，这种人破坏着，也必须破坏，因为常住者乃至一切常住、一切存在激怒着他，刺激着他——要理解这种情绪，人们不妨就近观察一下我们的无政府

主义者。求永久化的意志同样应该有两种解释。一方面，它可以出于感谢和爱：——这种渊源的艺术永远是神化的艺术，也许热情奔放如鲁本斯，快乐嘲讽如哈菲兹，明朗慈爱如歌德，使万物披上荷马式的光辉和荣耀。另一方面，它也可以是苦难深重者、挣扎者、受刑者的那种施虐意志，这种人想把他最个人、最特殊、最狭隘的东西，把他对于痛苦的实际上的过敏，变成一种有约束力的法则和强制，他把**他的**形象，**他的**受刑的形象，刻印、挤压、烙烫在万物上面，仿佛以此向万物报复。后者在其最充分的表现形式中便是浪漫悲观主义，不论它是叔本华的意志哲学，还是瓦格纳的音乐：——浪漫悲观主义，这是我们文化命运中的最后的重大事件。（还可能有一种全然不同的悲观主义，一种古典悲观主义——我有这种预感和幻觉，简直摆脱不掉，好象成了我的所有物和专有物：不过"古典"这个词使我感到逆耳，它被用得太旧了，太圆滑了，变得面目全非了。我把那种未来的悲观主义——因为它正在到来！我看到它在到来！——命名为**酒神**悲观主义。）

373

"科学"之为偏见。——由于等级秩序规律的作用，学者只要还属于精神上的中产阶级，就根本不可能有真正**伟大的**问题和问号进入他们的视野：他们的勇气和他们的眼光都不够格，——特别是把他们造就成研究者的他们的需要，他们内心想使事物有这样那样性质的计划和愿望，他们的恐惧和希望，都太快地静息和满足了。例如，英国学究赫伯特·斯宾塞异想天开，要划出一条理想的分界线、水平线，奢谈什么"利己主义与利他主义"的最终和解，这使我们这样的人几乎感到恶心：——在我们看来，

人类倘若以这种斯宾塞式的前景为最终前景，就只配受蔑视，只配毁灭！不过，他心目中的最高希望，在另一些人看来只是一种令人厌恶的可能性，这是斯宾塞所不能预见到的一个问号……处于同样情况的是现在许多唯物主义的自然科学家欣然接受的那种信念，即相信这样一个世界，它应当在人的思想和人的价值观念中有其等价物和尺度，相信一个“真理的世界”，人借着自己渺小的四方形的人类理性便可以一劳永逸地将它把握住——怎么？我们真愿意这样把人生贬低为一种计算的苦役和练习，贬低为数学家的蛰居斗室？人们尤其不该企图消除生存的**多义性**质：这是良好趣味的要求，我的先生们，这种趣味对于超出你们眼界的一切肃然起敬！有一种世界解释，它把你们的存在合理化，使你们能够所谓科学地（你们其实是指机械地吧？）研究和工作下去，这种世界解释除了数字、计算、度量、观察和掌握之外，其余一概不容许。如果以为只有这种解释是正确的，这是愚蠢和幼稚，倘若不是精神病和白痴的话。正确的解释岂非可能正好相反：正是生存最表面最外部的东西——它的外观、它的皮肤和感性特征——首先被人把握？甚至也许只有它们被人把握？一种你们所谓的“科学的”世界解释，永远是一切可能的世界解释中最愚蠢的即最无意义的一种。这是说给机械论者先生们听的，他们如今喜欢冒充哲学家，极其谬误地认为，力学是关于最初和最终规律的学说，全部人生都必须建立在力学的基础之上。然而，一个本质上机械的世界是一个本质上**无意义的**世界！假如评价一种音乐的价值，就看它有多少东西可以被点数、计算，可以纳入公式，——这样一种“科学的”音乐评价何等荒谬！从中能把握、理解、认识些什么！其中被当作“音乐”的东西一钱不值，实在一钱不值！……

376

我们的慢时间。——所有艺术家和为"作品"生活的人、母亲类型的人都这么感觉：他们总是相信，在他们生命的每个段落(它往往由一部作品来划分)上，业已达到了目标，他们总是忍耐地接受死，怀着这种心情："我们在这方面是成熟了。"这并非疲倦的表现，——毋宁是某种秋日的明朗宽容的表现，往往是作品本身以及一部作品的成熟遗留给它的作者的。于是，生命速度放慢了，变稠厚了，呈蜜汁状——化为长长的延长符号，化为对这长长的延长符号的信仰……

查拉图斯特拉如是说（节译）

（1883—1885）

1. 高超的人

我的大海的深处是宁静的，谁能猜到它隐藏着戏谑的巨怪！

我的深处波澜不惊，但它因漂游的谜和大笑而闪烁。

今天我看见一个高超的人，一个庄重的人，一个精神的忏悔者，呵，我的灵魂如何为他的丑陋而发笑！

挺胸凸肚，宛如正在鼓气的人，他如此站在那里，这高超的人，而且喑然无言。

悬挂着丑陋的真理，他的猎获物，满裹着褴褛的衣衫；还有许多棘刺粘在他身上——但我未尝看见一朵玫瑰。

他还没有学会笑和美。这猎人阴郁地从知识之林归来。

他与野兽搏斗之后回家来，但仍有一头野兽从他的严肃中瞥视——一头未制服的野兽！

他始终象一只虎站在那里，一只欲暴跳的虎；但我不喜欢这些紧张的灵魂，我的趣味敌视所有这些退隐者。

而你们对我说，朋友，趣味和口味是无可争论的？但全部人生就是趣味和口味的争论！

趣味，这同时是重量、天平和权衡；可悲呵，想要没有重量、天平和权衡的争论而生活的一切活人！

这高超的人，当他倦于他的高超之时，那时他的美才会开

始,——那时我才愿意欣赏他,才觉得他合口味。

只有当他躲开自己,他才能跳越过他自己的影子——而且,当真! 跳进他的阳光中。

他在阴影里坐得太久了,这精神忏悔者的脸颊变苍白了;他几乎在他的期待中饿死了。

他的眼中还有着蔑视; 他的嘴角还藏着厌恶。虽然他现在休憩了,但他还不是休憩在阳光下。

他应当效法公牛;他的幸福应当散发大地的气息,而不是散发蔑视大地的气息。

我愿看见他如同一匹白牛,鼓鼻欢吼,拖犁前进。他的欢吼当赞美一切尘世的事物!

他的脸色仍然阴沉; 手的阴影投于其上。他的眼神仍然暗淡。

他的行为仍是他身上的阴影: 手遮蔽了行动者。他仍未克服他的行为。

我诚然喜欢他的公牛的颈背, 但我也想看到天使的眼睛。

他还必须忘却他的英雄意志。对我来说, 他应当是一个高贵的人,而不只是一个高超的人——苍天自己会举起他来,这失去意志的人!

他已征服猛兽, 他已解开谜语。但他还应该拯救他的猛兽和谜语,他还应该把它们化为天上的稚子。

他的知识还不会微笑,还没有摆脱嫉妒;他的汹涌热情还没有在美之中变得宁静。

真的,不应在饱足中,而应在美之中,他的渴望才得以沉寂! 优美属于宽宏大量的胸怀。

以臂盖脸: 英雄应当如此休息, 他也应当如此克服他的休

息。

但正是对于英雄来说，美是万事中最难的事。一切强烈的意志都不可获得美。

美之毫厘，在这里便是失之千里。

肌肉放松、意志无羁而站立：这于你们是最困难的，你们高超的人！

当强力变得仁慈并下降为可见之时，我称这样的下降为美。

我对谁也不象对你那样要求美，你强有力的人。你的善良当是你最后的自我征服。

我信任你的一切恶，所以我想要你的善。

真的，我常常笑那些衰弱的人，他们自以为善，因为他们有跛足！

你应当追求柱石的道德，它愈是高耸，就愈是美丽、雅致，但内部也愈是坚硬、负重。

是的，你高超的人，有一天你也应当是美的，并且临镜自赏你的美。

那时候，你的灵魂将因神圣的渴求而颤栗；在你的虚荣中也将有崇敬！

这便是灵魂的奥秘：英雄离弃了它，然后在梦中，在它近旁便出现了——超英雄。

查拉图斯特拉如是说。

2. 纯洁的知识

昨晚，当月亮升起时，我猜想它要生一个太阳。它如此硕大

臃肿地躺在地平线上。

但它是一个装作怀孕的说谎者；我宁愿相信月亮是男人而不是女人。

然而，它也不太象男人，这胆怯的夜游者。真的，它心怀鬼胎地窃行在屋顶上方。

因为它贪婪而又嫉妒，这月亮僧侣，贪恋着大地和情人们的一切快乐。

不，我不喜欢它，这屋顶上的雄猫！那在半闭的窗户周围潜行的一切都和我格格不入！

它虔诚而沉默地悄行在星毯上：——但我不喜欢一切不伴随着马刺叮当的阒然无声的男人的步履。

每个诚实的人走路都有声响；猫儿却悄悄溜过地面。看，月亮猫儿似地来了，鬼鬼祟祟。——

我把这个譬喻给你们多感的伪善者，给你们，"纯粹的求知者"！我称你们为——贪婪者！

你们也爱大地和尘世：我看透了你们！——但在你们的爱之中有羞愧和良心不安，——你们就象那月亮！

你们的精神而非你们的内脏被说服了蔑视尘世，内脏是你们身上最顽强的东西！

而现在，你们的精神羞愧了，因为它只是你们内脏的意愿，它因这羞愧而躲躲闪闪地走小道。

"这于我是最高尚的，"你们爱说谎的精神如此对自己说，"无欲地静观人生，不象狗一样拖着垂涎的舌头。"

"以静观为幸福，意志寂灭，无自私的执着和贪欲——形同槁木，却有着月亮般沉醉的眼睛！"

"这是我最喜爱的，"被诱惑者如此诱惑自己，"象月亮那样

爱大地，仅仅用眼光玩赏它的美。

“我称这为纯洁的知识：对万物一无所求，但愿象一面百目镜映照它们。”——

啾，你们多感的伪善者，你们贪婪者！你们的欲望自觉有罪，所以你们现在要诽谤欲望！

真的，你们不是作为创造者、生育者、满怀生成之喜悦者爱大地！

无辜在哪里？在有着生育意志的地方。谁欲超越自己，我看他就有最纯洁的意志。

美在哪里？在我须以全意志意欲的地方；在我愿爱和死，使意象不只保持为意象的地方。

爱和死：永远一致。求爱的意志：这也就是甘愿赴死。我对你们怯懦者如此说！

而现在你们想把你们卑怯的窥望称作“静观”！怯懦的眼光所及，就名之曰“美”！啾，你们高贵名字的亵渎者！

这应当是对你们的诅咒，你们纯洁者，纯粹的求知者：你们永远不育，即使你们硕大臃肿地躺在地平线上！

真的，你们满嘴高贵的言词；我们难道应该相信，你们的心也满溢，你们说谎者？

然而我的言词是卑微、轻蔑、卷曲的：我喜欢拾取你们掉在餐桌下的残屑。

我始终能用它们——向伪善者讲述真理！是的，我的鱼刺、蚌壳和针叶要——把伪善者的鼻子刺痒！

你们和你们宴席四周的空气混浊：你们贪婪的思想、你们的谎骗和隐私弥漫在空气里！

首先要敢于相信自己——自己和自己的内脏！谁不相信自

己，必永远说谎。

你们给自己戴上神圣的面具，你们"纯洁者"。你们的令人憎恶的毒蛇爬到面具后面。

真的，你们欺骗，你们"静观者"！查拉图斯特拉一度也上了你们神圣外表的当；他没有看出盘在其后的毒蛇。

我曾经以为在你们的游戏里看到了一颗神圣的心灵，你们纯粹的求知者！我曾经以为没有比你们的艺术更好的艺术！

距离掩盖了毒蛇的污秽和恶劣的气味，蜥蜴的狡猾在那里到处贪婪潜行。

可是我走近了你们，这时白昼降临于我——现在也降临于你们，——月亮的爱到尽头了！

看吧！它暴露了，惨白地站住——在曙光之前！

然后她，那燃烧者，来了，——她对大地的爱来了！全部太阳之爱都是无辜的，都是创造的渴望！

看吧，她多么急切地渡海而来！你们没有感觉到她的爱的焦渴和灼热的呼吸吗？

她欲吮吸海，把海的深处饮向自己的高处：这时海的渴望涌起千座乳峰。

它欲被太阳的焦渴亲吻和吮吸；它欲成为空气，高天，光的道路，光本身！

真的，我象太阳那样爱人生和一切深邃的海。

而我就把这叫作知识：一切深处应当上升——到我的高处！——

查拉图斯特拉如是说。

3. 诗 人

“自从我更了解了肉体，”查拉图斯特拉对他的一个弟子说，“我觉得精神只不过还好象是精神罢了；而一切所谓‘永恒’也仅仅是一种譬喻。”

“我已经听你这样说过一回，”这弟子回答，“那回你还补上一句：‘但诗人说谎太多。’为什么你说诗人说谎太多呢？”

“为什么？”查拉图斯特拉说，“你问为什么？我不是那种可以向他问为什么的人。

“我的经历是昨天的吗？我经历我的意见的论据已经很久了。

“倘若我也要保存我的论据，我岂非必须是一只记忆桶了？

“即使保存我的意见，在我看来已经是太多了；有些鸟儿从其中飞走了。

“有时我也在我的鸽棚里发现一只我陌生的飞禽，当我的手触摸它时，它颤抖了。

“然而，查拉图斯特拉对你说过什么？说诗人说谎太多？——但查拉图斯特拉也是一个诗人。

“现在你相信他是在这里说真理吗？你为什么相信？”

这弟子回答：“我信仰查拉图斯特拉。”但查拉图斯特拉摇头且微笑了。

他说：信仰并不使我幸福，特别是对我的信仰。

但且假定某个极其严肃的人说，诗人说谎太多，那么，他是对的，——我们说谎太多。

我们所知太少，是坏学生，所以我们必须说谎。

我们诗人谁没有在自己的酒里掺水？在我们的地窖里制造出了许多有毒的混合物，许多难以描绘的事情在那里做成了。

因为我们所知甚少，所以我们衷心喜欢精神贫乏的人，尤其是少女。

我们甚至渴望倾听老妪们夜晚的絮叨。我们把这叫做我们心中的永恒女性。

仿佛有一条特别的秘密通道通往知识，但对于求知者来说已经掩埋了，所以我们信仰人民及其“智慧”。

但一切诗人都相信：谁静卧草地或幽谷，侧耳倾听，必能领悟天地间万物的奥秘。

倘有柔情袭来，诗人必以为自然在与他们恋爱：

她悄悄俯身他们耳畔，秘授天机，软语温存，于是他们炫耀自夸于众生之前！

哦，天地间如许大千世界，唯有诗人与之梦魂相连！

尤其在苍穹之上，因为众神都是诗人的譬喻，诗人的诡诈！

真的，我们总是被诱往高处——那缥缈云乡；我们在其上安置我们的彩色玩偶，然后名之神和超人：——

所有这些神和超人，它们诚然足够轻飘，与这底座相称！

唉，我是多么厌倦一切可望而不可即的东西！唉，我是多么厌倦诗人！

当查拉图斯特拉这样说时，他的弟子怒而不言。查拉图斯特拉也沉默了；他凝目内视，宛如凝视遥远的远方。最后，他叹息而深深吸气。

然后他说：我属于今天和昨天；但我身上也有属于明天、后天乃至遥远将来的东西。

我厌倦了诗人，无论旧的还是新的。我觉得他们都是肤浅

的，都是浅海。

他们想得不够深，所以他们的情感也不深沉。

一点儿淫欲，一点儿无聊：这便是他们最好的沉思。

他们的竖琴之声，我听来象是幽灵的喘息和脚步；他们迄今知道什么音乐的热情！——

我觉得他们也不够纯洁，他们全都搅浑他们的池塘，使之显得深邃。

他们喜欢以此而自荐为调解者，然而，在我看来，他们始终是骑墙者，混合者，非驴非马，太不纯粹！——

唉，纵然我把我的网投入他们的海里，欲捕捉鲜鱼；可是，我捞起的始终是老朽的神头。

这样，大海以石头供应饥者。他们自己大约出身于海。

的确，人们在他们身上找到了珍珠，于是他们愈发象海蚌了。我在他们那里找到的不是灵魂，而是咸的粘液。

他们还从大海学习它的虚荣：大海不是孔雀中的孔雀吗？

即使在最丑陋的水牛面前，孔雀也张开它的尾巴，未尝倦于炫耀它的灿烂锦屏。

水牛对之不屑一顾，它的灵魂爱沙滩，更爱丛林，最爱沼泽。

美、大海、孔雀羽毛与它何干！我向诗人说这譬喻。

真的，他们的心灵就是孔雀中的孔雀，虚荣的大海！

诗人的心灵需要观众，哪怕观众是水牛！——

但我厌倦了这种心灵，而我看到它厌倦自己的时候也正在到来。

我看到诗人已经发生变化，反省自己。

我看到从诗人中成长起来的精神忏悔者正在到来。

查拉图斯特拉如是说。

4. 片　断

人必须用雷霆和烟火向迟钝而昏睡的灵魂说话。

但美却柔声细语，它只是悄悄潜入最清醒的灵魂。

今天我的盾向我微颤倩笑；这是美的神圣的笑和震颤。

你们道德家，今天我的美嘲笑你们……①

我漫步在人之中，如同漫步在未来的碎片之中：那是我瞭望到的未来。

我把碎片、谜和可怕的偶然搜集聚合为一体，这便是我的全部创作和追求。

倘若人不也是诗人，猜谜者，偶然的拯救者，我如何能忍受做人！②

呵，孤独！你是我的家，孤独呵！我在陌生的蛮人中落荒太久了，所以我不能不泪水汹涌地回到你这里。

现在你只是象慈母一样抚摩我，现在你象慈母一样对我微笑，只是对我说："从前是谁象一阵风似地离开了我？——

"——谁在临别时喊道：我与孤独相处太久了，所以我忘却了沉默！你现在大约学会沉默了吧？

"哦，查拉图斯特拉，我知道一切：你在众人中间比与我同处更加寂寞，更是孤身一人！

"寂寞是一回事，孤独又是一回事：你现在懂得这一点了吧！

① 摘自《道德家》一节。

② 摘自《拯救》一节。

你在人群中将永远是荒凉陌生的：

“——即使他们爱你，你也仍感荒凉陌生：因为他们首先要你格外爱惜他们！

“而在这里，你是在自己的家里；你在这里可以倾诉一切，论证一切，这里无人羞于隐秘的、执着的情感。

“这里万物爱抚地走向你的言谈，向你谄媚，因为它们想骑在你的背上驰骋。这里你骑在每种譬喻上驰向每种真理。

“这里你可以诚实坦率地向万物说话；真的，在它们听来，这是怎样的赞美，倘若一个人直接与万物交谈！……”

啊，孤独！你是我的家，孤独啊！你的声音多么温柔甜蜜地向我倾谈！

我们不互相盘问，我们不互相抱怨，我们彼此开诚布公，开门见山。

因为在你那里，一切都敞开而澄明；这里光阴也以更轻捷的足奔跑。时间在黑暗中比在光明中是更沉重的负担！

这里一切存在的语言和语言宝库向我突然打开；这里一切存在都想变成语言，一切生成都想从我学习言谈。①

我的聪慧的渴望如此迸发出欢喊和大笑，这渴望诞生于高山，真是一种野性的智慧！——我的飒飒展翅的伟大渴望。

它常常带我扶摇直上，遨游四方，在大笑之中。我颤悠悠地飞翔，如一支箭穿越过浸透阳光的狂喜。

——飞到梦想不到的遥远的未来，飞到比画家们所憧憬的更炎热的南方，那里诸神裸舞，以一切衣服为羞；

---

① 摘自《归家》一节。

(我是在用譬喻说话，象诗人一样诘屈聱牙。真的，我惭愧我仍然不能不是一个诗人！)

那里一切生成在我看来都象是诸神的舞蹈和诸神的任性，世界重获自由，返朴归真：

宛如众神的一种永恒的自我逃避和自我寻觅，宛如众神的欢快的自我冲突、自我和解、自我恢复；

那里一切时间在我看来都象是对瞬间的欢快嘲弄，那里必然就是自由，它欢快地戏弄着自由的螯针……①

你们创造者，你们更高贵的人！必须分娩者受苦；已经分娩者不净。

试问女人：分娩并非因为这使人快乐。痛苦使母鸡和诗人咯咯。

你们创造者，你们身上有许多不净。你们不得不做母亲，致使如此。

一个新生儿：啊，多少新的污秽也来到了世上！走开吧！已经分娩的人应当洗净他的灵魂！②

---

① 摘自《旧榜和新榜》一节。

② 摘自《更高贵的人》一节。

自我批判的尝试

(1886)

1

这本成问题的书① 究竟缘何而写：这无疑是一个头等的、饶有趣味的问题，并且还是一个深刻的个人问题——证据是它写于激动人心的1870——1871年普法战争时期，但它又是不顾这个时期而写出的。正当沃尔特(Wörth)战役的炮声震撼欧洲之际，这本书的作者，一个沉思者和谜语爱好者，却安坐在阿尔卑斯山的一隅，潜心思索和猜谜，结果既黯然神伤，又心旷神怡，记下了他关于希腊人的思绪——这本奇特而艰难的书的核心，现在这篇序（或后记）便是为之而写的。几个星期后，他身在麦茨(Metz)城下，仍然放不开他对希腊人和希腊艺术的所谓"乐天"的疑问；直到最后，在最紧张的那一个月，凡尔赛和谈正在进行之际，他也和自己达成了和解，渐渐从一种由战场带回的疾病中痊愈，相信自己可以动手写《悲剧从音乐精神中的诞生》一书了。——从音乐中？音乐与悲剧？希腊人与悲剧音乐？希腊人与悲观主义艺术作品？人类迄今为止最健全、最优美、最令人羡慕、最富于人生魅力的种族，这些希腊人——怎么？偏偏他们必须有悲剧？而且——必须有艺术？希腊艺术究竟何为？……

① 指《悲剧的诞生》。本文是尼采于1886年为《悲剧的诞生》写的序。

令人深思的是，关于生存价值的重大疑问在这里究竟被置于何种地位。悲观主义**一定**是衰退、堕落、失败的标志，疲惫而羸弱的本能的标志吗？——在印度人那里，显然还有在我们"现代"人和欧洲人这里，它确实是的。可有一种**强者**的悲观主义？一种出于幸福，出于过度的健康，出于生存的**充实**，而对于生存中艰难、恐怖、邪恶、可疑事物的理智的偏爱？也许竟有一种因过于充实而生的痛苦？一种目光炯炯但求一试的勇敢，**渴求**可怕事物犹如渴求敌手，渴求象样的敌手，以便考验一下自己的力量，领教一下什么叫"害怕"？在希腊最美好、最强大、最勇敢的时代，**悲剧**神话意味着什么？伟大的酒神现象意味着什么？悲剧是从中诞生的吗？另一方面，悲剧毁灭于道德的苏格拉底主义、辩证法、理论家的自满和乐观吗？——怎么，这苏格拉底主义不会是衰退、疲惫、疾病以及本能错乱解体的征象吗？后期希腊精神的"希腊的乐天"不会只是一种回光返照吗？**反**悲观主义的伊壁鸠鲁意志不会只是一种受苦人的谨慎吗？甚至科学，我们的科学——是的，全部科学，作为生命的象征来看，究竟意味着什么呢？全部科学向何处去，更糟的是，**从何而来**？怎么，科学精神也许只是对悲观主义的一种惧怕和逃避？对**真理**的一种巧妙的防卫？用道德术语说，是类似于怯懦和虚伪的东西？用非道德术语说，是一种机灵？哦，苏格拉底，苏格拉底，莫非这便是你的秘密？哦，神秘的冷嘲者，莫非这便是你的——冷嘲？

2

当时我要抓住的是某种可怕而危险的东西，是一个带角的问题，倒未必是一头公牛，但无论如何是一个**新**问题。今天我不妨说，它就是**科学本身的问题**——科学第一次被视为成问题的、

可疑的东西了。然而，这本血气方刚、大胆怀疑的书，其任务原不适合于一个青年人，又是一本多么**不可思议的**书！它出自纯粹早期的极不成熟的个人体验，这些体验全都艰难地想要得到表达；它立足在**艺术**的基础上——因为科学问题不可能在科学的基础上被认识。也许是一本为那些兼有分析和反省能力的艺术家写的书（即为艺术家的一种例外类型，人们必须寻找、但未尝乐意寻找这种类型……），充满心理学的新见和艺术家的奥秘，有一种艺术家的形而上学为其背景，一部充满青年人的勇气和青年人的忧伤的青年之作，即使在似乎折服于一个权威并表现出真诚敬意的地方，也仍然毫不盲从，傲然独立。简言之，尽管它的问题是古老的，尽管它患有青年人的种种毛病，尤其是"过于冗长"，"咄咄逼人"，但它仍是一本首创之作，哪怕是从这个词的种种贬义上说。另一方面，从它产生的效果来看（特别是在伟大艺术家理查德·瓦格纳身上，这本书就是为他而写的），又是**一本得到了证明的**书，我的意思是说，它是一本至少使"当时最优秀的人物"满意的书。因此之故，它即已应该得到重视和静默；但尽管如此，我也完全不想隐瞒，现在我觉得它多么不顺眼，事隔十六年后，它现在在我眼中是多么陌生，——而这双眼睛对于这本大胆的书首次着手的任务是仍然不陌生的，这任务就是：**用艺术家的眼光考察科学，又用人生的眼光考察艺术……**

3

再说一遍，现在我觉得，它是一本不可思议的书，——我是说，它写得很糟，笨拙，艰苦，耽于想象，印象纷乱，好动感情，有些地方甜蜜得有女儿气，节奏不统一，无意于逻辑的清晰性，过于自信而轻视证明，甚至不相信证明的**正当性**，宛如写给知己看的

书，宛如奏给受过音乐洗礼、一开始就被共同而又珍贵的艺术体验联结起来的人们听的“音乐”，宛如为艺术上血缘相近的人准备的识别标记，——一本傲慢而狂热的书，从第一页起就与“有教养”的芸芸众生(Profanum Vulgus)无缘，更甚于与“民众”无缘，但如同它的效果业已证明并且仍在证明的那样，它又必定善于寻求它的共鸣者，引他们走上新的幽径和舞场。无论如何，在这里说话的——人们的好奇以及反感都供认了这一点——是一个**陌生的**声音，是一位“尚不认识的神”的信徒，他暂时藏身在学者帽之下，在德国人的笨重和辩证的乏味之下，甚至在瓦格纳之徒的恶劣举止之下；这里有一颗怀着异样的、莫名的需要的灵魂，有一种充满疑问、体验、隐秘的回忆，其中还要添上狄奥尼索斯的名字，如同添上一个问号；在这里倾诉的——人们疑惧地自言自语道——是一颗神秘的、近乎酒神女祭司的灵魂一类的东西，它异常艰难，不由自主，几乎决定不了它要表达自己还是隐匿自己，仿佛在用别人的舌头呐呐而言。这“新的灵魂”本应当**歌唱**，而不是说话！我没有勇气象诗人那样，唱出我当时想说的东西，这是多么遗憾：我本来也许能够这样做的！或者，至少象语言学家那样：——然而，在这个领域中，对于语言学家来说，差不多一切事物仍然有待于揭示和发掘！特别是这个问题：这里提出一个问题，——而只要我们没有回答“什么是酒神精神”这个问题，希腊人就始终全然是未被理解和不可想象的……

4

是的，什么是酒神精神？——这本书提出了一个答案，——在书中说话的是一个“知者”，是这位神灵的知己和信徒。也许

我现在会更加审慎、更加谦虚地谈论象希腊悲剧的起源这样一个困难的心理学问题。根本问题是希腊人对待痛苦的态度，他们的敏感程度，——这种态度是一成不变的，还是有所变化的？——是这个问题：他们愈来愈强烈的**对于美的渴求**，对于节庆、快乐、新的崇拜的渴求，实际上是否生自欠缺、匮乏、忧郁、痛苦？假如这是事实——伯里克利①（或修昔底德②）在伟大的悼辞中已经使我们明白了这一点——那么，早些时候显示出来的相反渴求，**对于丑的渴求**，更早的希腊人求悲观主义的意志，求悲剧神话的意志，求生存基础之上一切可怕、邪恶、谜样、破坏、不祥事物的观念的意志，又从何而来呢？悲剧又从何而来呢？也许生自**快乐**，生自力量，生自满溢的健康，生自过度的充实？那么，从生理学上看，那种产生出悲剧艺术和喜剧艺术的疯狂，酒神的疯狂，又意味着什么呢？怎么，疯狂也许未必是蜕化、衰退、末日文化的象征？也许有一种——向精神病医生提的一个问题——**健康**的神经官能症？民族青年期和青春的神经官能症？神与公山羊在萨提儿身上合二为一意味着什么？出于怎样的亲身体验，由于怎样的冲动，希腊人构想出了萨提儿这样的酒神醉心者和原始人？至于说到悲剧歌队的起源，在希腊人的躯体生气勃勃、希腊人的心灵神采焕发的那几个世纪中，也许有一种尘世的狂欢？也许幻想和幻觉笼罩着整个城邦，整个崇神集会？怎么，希腊人正值年富力壮之时，反有一种求悲剧事物的意志，反是悲观主义者？用柏拉图的话说，正是疯狂给希腊带来了**最大的福**

① 伯里克利（Perikles），古希腊民主派首领，公元前443—429年为雅典最高领导者，他领导的时期为希腊奴隶制极盛时期。

② 修昔底德（Thukydides，公元前460—396年），古希腊历史学家，《伯罗奔尼撒战争史》的作者。

祉？相反，希腊人正是在其瓦解和衰弱的时代，却变得愈益乐观、肤浅，戏子气十足，也愈益热心于逻辑和世界的逻辑化，因而更“快乐”也更“科学”了？怎么，与一切“现代观念”和民主趣味的成见相牴牾，**乐观主义**的胜利，占据优势的**理性**，实践上和理论上的**功利主义**（它与民主相似并与之同时），会是衰落的力量、临近的暮年、生理的疲惫的一种象征？因而不正是悲观主义吗？伊壁鸠鲁之为乐观主义者，不正因为他是**受苦者**吗？——可以看出，这本书所承担的是一大批难题，——我们还要补上它最难的一个难题！用**人生**的眼光来看，道德意味着什么？……

5

在致理查德·瓦格纳的前言中，艺术——而**不是**道德——业已被看作人所固有的**形而上**活动；在正文中，又多次重复了这个尖刻的命题：只是作为审美现象，人世的生存才**有充足理由**。事实上，全书只承认一种艺术家的意义，只承认在一切现象背后有一种艺术家的隐秘意义，——如果愿意，也可以说只承认一位“神”，但无疑仅是一位全然非思辨、非道德的艺术家之神。他在建设中如同在破坏中一样，在善之中如同在恶之中一样，欲发现他的同样的快乐和光荣。他在创造世界时摆脱了丰满和**过于丰满的逼迫**，摆脱了聚集在他身上的矛盾的**痛苦**。在每一瞬间**获得**神的拯救的世界，乃是最苦难、最矛盾、最富于冲突的生灵之永恒变化着的、常新的幻觉，这样的生灵唯有在**外观**中才能拯救自己；人们不妨称这整个艺术家的形而上学为任意、无益和空想，——但事情的实质在于，它业已显示一种精神，这种精神终有一天敢冒任何危险起而反抗生存之**道德**的解释和意义。在这里，也许第一回预示了一种“超于善恶之外”的悲观主义，在这

里，叔本华所不倦反对并且事先就狂怒谴责和攻击的“观点反常”获得了语言和形式，——这是一种哲学，它敢于把道德本身置于和贬入现象世界，而且不仅仅是“现象”(按照唯心主义术语的含义)，也是“欺骗”，如同外观、幻想、错觉、解释、整理、艺术一样。这种**反道德**倾向的程度，也许最好用全书中对基督教所保持的审慎而敌对的沉默来衡量，——基督教是人类迄今所听到的道德主旋律之最放肆的华彩乐段。事实上，对于这本书中所教导的纯粹审美的世界之理解和世界之辩护而言，没有比基督教义更鲜明的对照了，基督教义**只**是道德的，**只**想成为道德的，它以它的绝对标准，例如以上帝存在的原理，把艺术、**每种**艺术逐入**谎言**领域，——也就是将其否定、谴责、判决了。在这种必须敌视艺术的思想方式和评价方式背后，我总还感觉到一种**敌视生命的东西**，一种对于生命满怀怨恨、复仇心切的憎恶；因为全部生命都是建立在外观、艺术、欺骗、光学以及透视和错觉之必要性的基础之上。基督教从一开始就彻头彻尾是生命对于生命的憎恶和厌倦，只是这种情绪乔装、隐藏、掩饰在一种对“彼岸的”或“更好的”生活的信仰之下罢了。仇恨“人世”，谴责激情，害怕美和感性，发明出一个彼岸以便诽谤此岸，归根到底，一种对于虚无、末日、灭寂、“最后安息日”的渴望——这一切在我看来，正和基督教只承认道德价值的绝对意志一样，始终是“求毁灭的意志”的一切可能形式中最危险最不祥的形式，至少是生命病入膏肓、疲惫不堪、情绪恶劣、枯竭贫乏的征兆，——因为，在道德(尤其是基督教道德即绝对的道德)面前，生命**必不可免地**永远是无权的，因为生命本质上是非道德的东西，——最后，在蔑视和永久否定的重压之下，生命**必定**被感觉为不值得渴望的东西，为本身无价值的东西。道德本身——怎么，道德不会

是一种“否定生命的意志”，一种隐秘的毁灭冲动，一种衰落、萎缩、诽谤的原则，一种末日的开始吗？因而不会是最大的危险吗？……所以，当时在这本成问题的书里，我的本能，作为生命的一种防卫本能，起来**反对道德**，为自己创造了生命的一种根本相反的学说和根本相反的评价，一种纯粹审美的、**反基督教**的学说和评价。何以名之？作为语言学家和精通词义的人，我为之命名，不无几分大胆——因为谁知道反基督徒的合适称谓呢？——采用一位希腊神灵的名字：我名之为**酒神精神**。

6

人们可明白我这本书业已大胆着手于一项怎样的任务了吗？……我现在感到多么遗憾：当时我还没有勇气（或骄傲？）处处为如此独特的见解和冒险使用一种**独特的语言**，——我费力地试图用叔本华和康德的公式去表达与他们的精神和趣味截然相反的异样而新颖的价值估价！那么，叔本华对悲剧是怎么想的？他在《作为意志和表象的世界》第二卷中说：“使一切悲剧具有特殊鼓舞力量的是认识的这一提高：世界、生命并不能给人以真正的满足，因而**不值得**我们依恋。悲剧的精神即在其中。所以它引导我们**听天由命**。”哦，酒神告诉我的是多么不同！哦，正是这种听天由命主义当时于我是多么格格不入！——然而，这本书有着某种极严重的缺点，比起用叔本华的公式遮蔽、损害酒神的预感来，它现在更使我遗憾，这便是：我以混入当代事物而根本**损害**了我所面临的伟大的**希腊问题**！在毫无希望之处，在败象昭然若揭之处，我仍然寄予希望！我根据德国近期音乐便开口奢谈“德国精神”，仿佛它正在显身，正在重新发现自己——而且是在这样的时代，德国精神不久前还具有统治欧洲

的意志和领导欧洲的力量，现在却已经寿终正寝，并且在建立帝国的漂亮借口下，把它的衰亡炮制成中庸、民主和“现代观念”！事实上，在这期间我已懂得完全不抱希望和毫不怜惜地看待“德国精神”，也同样如此看待**德国音乐**，把它看作彻头彻尾的浪漫主义，一切可能的艺术形式中最非希腊的形式；此外它还是头等的神经摧残剂，对于一个酗酒并且视晦涩为美德的民族来说具有双重危险，也就是说，它具有双重性能，是既使人陶醉、又使人糊涂的麻醉剂。——当然，除了对于当代怀抱轻率的希望并且作过不正确的应用，因而有损于我的处女作之外，书中却也始终坚持提出伟大的酒神问题，包括在音乐方面：一种音乐必须具有怎样的特性，它不再是浪漫主义音乐，也不再是德国音乐，——而是**酒神**音乐？……

7

——可是，我的先生，倘若**您的**书不是浪漫主义，那么世界上还有什么是浪漫主义呢？您的艺术家形而上学宁愿相信虚无，宁愿相信魔鬼，而不愿相信“现在”，对于“现代”、“现实”、“现代观念”的深仇大恨还能表现得比这更过分吗？在您所有的对位音乐和耳官诱惑之中，不是有一种愤怒而又渴望毁灭的隆隆地声，一种反对一切“现在”事物的勃然大怒，一种与实践的虚无主义相去不远的意志，在发出轰鸣吗？这意志似乎喊道：“宁愿无物为真，胜于**你们**得理，胜于**你们的**真理成立！”我的悲观主义者和神化艺术者先生，您自己听听从您的书中摘出的一些句子，即谈到屠龙之士的那些颇为雄辩的句子，会使年轻的耳朵和心灵为之入迷的。怎么，那不是1830年的地道的浪漫主义表白，戴上了1850年的悲观主义面具吗？其后便奏起了浪漫主义者共通的

最后乐章——灰心丧气，一蹶不振，皈依和膜拜一种旧的信仰，**那位**旧的神灵……怎么，您的悲观主义著作不正是一部反希腊精神的浪漫主义著作，不正是一种"既使人陶醉、又使人糊涂"的东西，至少是一种麻醉剂，甚至是一曲音乐、一曲**德国**音乐吗？请听吧：

> "我们想象一下，这成长着的一代，具有如此大无畏的目光，怀抱如此雄心壮志；我们想象一下，这些屠龙之士，迈着坚定的步伐，洋溢着豪迈的冒险精神，鄙弃那种乐观主义的全部虚弱教条，但求在整体和完满中'勇敢地生活'，——那么，这种文化的悲剧人物，当他进行自我教育以变得严肃和畏惧之时，**岂非必定**渴望一种新的艺术，**形而上慰藉的艺术**，渴望悲剧，如同渴望属于他的海伦一样吗？他岂非必定要和浮士德一同喊道：
>
> 我岂不要凭眷恋的痴情，
> 带给人生那唯一的艳影？"

"岂非**必定**？"……不，不，决不！你们年轻的浪漫主义者：**并非**必定！但事情很可能如此**告终**，**你们**很可能如此告终，即得到"慰藉"，如同我所写的那样，而不去进行任何自我教育以变得严肃和畏惧，却得到"形而上的慰藉"，简言之，如浪漫主义者那样告终，**以基督教的方式**……不！你们首先应当学会**尘世**慰藉的艺术，——你们应当学会**欢笑**，我的年轻朋友们，除非你们想永远做悲观主义者；所以，作为欢笑者，你们有朝一日也许把一切形而上慰藉——首先是形而上学——扔给**魔鬼**！或者，用酒神精灵**查拉图斯特拉**的话来说：

"振作你们的精神，我的兄弟们，向上，更向上！也别忘了双腿！也振作你们的双腿，你们好舞蹈家，而倘若你们能竖蜻蜓就

更妙了！

“这顶欢笑者的王冠，这顶玫瑰花环的王冠：我自己给自己戴上了这顶王冠，我自己宣布我的大笑是神圣的。今天我没有发现别人在这方面足够强大。

“查拉图斯特拉这舞蹈家，查拉图斯特拉这振翅欲飞的轻捷者，一个示意百鸟各就各位的预备飞翔的人，一个幸福的粗心大意者：——

“查拉图斯特拉这预言家，查拉图斯特拉这真正的欢笑者，一个并不急躁的人，一个并不固执的人，一个爱跳爱蹦的人，我自己给自己戴上了这顶王冠！

“这顶欢笑者的王冠，这顶玫瑰花环的王冠：我的兄弟们，我把这顶王冠掷给你们！我宣布欢笑是神圣的：你们更高贵的人，向我**学习**——欢笑！”（《查拉图斯特拉如是说》第四部）

瓦格纳事件

——一个音乐家的问题

(1888)

前　言

我松了一口气。我在这篇文章里扬比才[①]而抑瓦格纳，这并非只是恶意。我借连篇戏言说出的事情可不能一笑了之。与瓦格纳决裂，对于我乃是一种命运；此后重又喜欢上什么，对于我乃是一种胜利。也许没有人更危险地与瓦格纳精神紧密相联，没有人更强硬地与之短兵相接，没有人更庆幸与之分道扬镳。一段漫长的历史！——想要用一个词来形容这段历史？——倘若我是道德家，谁知道我会怎样来命名它？也许叫**自我克服**。——但哲学家不喜欢道德家……他也不喜欢漂亮字眼……

一个哲学家对自己的起码要求和最高要求是什么？在自己身上克服他的时代，成为"无时代的人"。那么，他凭什么去进行他最艰难的斗争？就凭那使他成为他的时代的产儿的东西。好吧！和瓦格纳一样，我是这个时代的产儿，也就是说，是**颓废者**。不同的是，我承认这一点，并且与之斗争。我身上的哲学家与之斗争。

最使我竭思悼虑的问题，事实上就是颓废问题——我有这

① 比才(Bizet，1838—1875)，法国音乐家，歌剧《卡门》的作者，生前未受应有之重视。

样做的理由。"善与恶"不过是这一问题的变种。只要看一看衰退的征象，就可以理解道德——就可以理解，在它最神圣的名称和价值公式下面隐藏着什么：**蜕化的**生命，求毁灭的意志，极度的疲惫。道德**否定**生命……我必须有一种自我约束，以完成这样一个任务——**反对**我身上的一切疾病，包括瓦格纳，包括叔本华，包括整个现代"人性"。——对于时代的、合时宜的一切，全然保持疏远、冷淡、清醒；作为最高的愿望，有一双**查拉图斯特拉的**眼睛，从遥远的地方俯视人类万象——并**看透**自己……为这样一个目的——何种牺牲、"何种"自我克服"、何种"自我否定"会不值得？

我的最伟大经历是一种**痊愈**。瓦格纳纯粹是我的疾病。

对于这种疾病，我并非没有感激之心。当我在本文中坚持瓦格纳是**有害的**这个命题时，我并不想否认，尽管如此，他对于一种人却是不可缺少的——便是对于哲学家。一般人没有瓦格纳也许过得去；哲学家却不能随便缺少瓦格纳。他应当是他的时代的不安的良心——为此他必须具备他的时代的最佳知识。然而，他到哪里去为现代心灵的迷宫寻找一个比瓦格纳更懂行的向导，更雄辩的心理学家呢？现代特性借瓦格纳之口说出它**最知心的**话，它既不隐瞒它的善，也不隐瞒它的恶，它忘掉了一切自惭自羞。反之，倘若弄清楚瓦格纳身上的善和恶，也就差不多估算出了现代事物的**价值**。——倘若今天一位音乐家说："我恨瓦格纳，可我再也受不了别的音乐了"，我对此完全理解。但是，我也同样会理解一位哲学家，倘若他声明："瓦格纳**集中体现了**现代特性。一个人必须首先是瓦格纳之徒，这无济于事……"

1888年都灵通信

1

昨天我——您会相信吗？——第二十遍听比才的杰作。我又是聚精会神，我又是乐而忘返。我的急躁竟被战胜，真令我惊异。这样一部作品如何使人完善！此时一个人自己也变成了“杰作”。——只要一听《卡门》，我便比任何时候更真切地觉得自己是个哲学家，是个好哲学家：那样耐心，那样幸福，那样充满印度味儿，那样**坐得住**……一坐五个钟头：神圣的第一阶段！——可允许我说，比才的管弦乐几乎是我尚能忍受的唯一管弦乐了？那**另一种**管弦乐，如今最时兴的，瓦格纳的管弦乐，蛮横、做作又“清白无辜”，以此同时诉诸现代心灵的三种官能——我觉得那种瓦格纳的管弦乐是多么有害！我称它为西罗科风①。我出了一身臭汗。我的好天气算完了。

在我看来，比才的音乐是完美的。它轻盈、柔顺、彬彬有礼地来临。它亲切可爱，它不使人**淌汗**。“善是轻盈的，一切神物以纤足疾步”：我的美学的第一原理。这种音乐是调皮、精巧、听天由命的；它同时仍然大众化——它具有一个种族的而非一个个人的精巧。它丰富。它准确。它建造，组织，完成。它以此与音乐中的节外生枝，与“无休止的旋律”形成鲜明对照。人们可曾在舞台上听到过更痛苦的悲叹？而且，这悲叹是如何表现的呵！没有皱眉蹙额！没有弄虚作假！没有堂皇风格的谎言！——最

---

① 西罗科风，欧洲南部的一种闷热带雨的风。

后：这种音乐把听众当作聪明人，甚至当作音乐家——它在这一点上也与瓦格纳相反，无论何时，后者始终是世界上**最无礼**的天才（瓦格纳简直象是强迫我们——他喋喋不休地重复一件事，直到我们绝望——直到我们相信）。

再说一遍：当这位比才向我倾诉时，我就成了一个较好的人。也是一个较好的音乐家，一个较好的**听众**。一般来说，人还能更好地倾听吗？——我把我的耳朵埋到这音乐**下面**去，我听到的正是它的动机。我仿佛觉得，我参与了它的诞生——在这场历险中，我临危颤栗，我又欣喜于这幸运的遭遇，比才对它也可不承担干系。——而且，真是奇怪！我根本没有希求它，或者没有意识到我其实多么渴望它。因为当时有全然不同的思想掠过我的头脑……可曾有人发现，音乐**解放**精神，为思想添上双翼？一个人愈是音乐家，就愈是哲学家？——抽象概念的灰色苍穹如同被闪电划破；电光明亮足以使万物纤毫毕露；伟大的问题伸手可触；宛如凌绝顶而世界一览无遗。——我正是在给哲学的激情立一界说。——问题**已得解决**，**答案**不期而至，如一小阵冰和智慧的雹雨……我身在何处？——比才使我多产。一切善使我多产。对于善，我没有别的感激方式，我也没有别的**证明方式**。

2

这部作品也在拯救；瓦格纳不是唯一的"拯救者"。人们借它而诀别**阴湿**的北方，诀别一切瓦格纳式理想的迷雾。单凭情节就把我们从这迷雾中救了出来。在梅里美[①]那里，情节即已具有激情中的逻辑，直接的线索，**严格的**必然性；它具有热带的一

① 梅里美（1803—1870），法国作家。比才的歌剧《卡门》即根据他的同名小说改编。

切特征，尤其是空气的干燥和景物的澄澈(limpidezza)。这里的气候在各个方面都迥然不同。这里有另一种感性、另一种敏感、另一种明朗在说话。这种音乐是明朗的；但并不是法国的或德国的明朗。它的明朗是非洲式的；它的头上笼罩着厄运，它的幸福短暂，突如其来，无须宽恕。我羡慕比才，因为他有这种敏感的勇气，这种敏感迄今为止在欧洲有教养的音乐中尚无法表现——这种南方的、褐色的、燃烧的敏感……它的幸福的金色午后多么宜人！我们极目眺望：我们可曾见过更平滑如镜的大海？——而摩尔人的舞蹈又多么令人恬静！在它充满情欲的忧伤中，甚至我们的贪得无餍也如何一度懂得了餍足！——最后，这爱情，这复归于**自然**的爱情！**并非**一个"上流社会的少女"的爱情！并无森塔[1]式的多愁善感！而是一种如同命运、如同**宿命**一样的爱情，嘲讽，天真无邪，残酷——而**自然**正在其中！这爱情，它的手段是战争，它的本质是两性间**殊死的仇恨**！——我不知道还有什么地方，造就爱情之本质的悲剧性幽默得到如此有力的表达，赋有如此可惊的形式，如同在这部作品结尾处汤·豪塞[2]的最后一声呼喊中那样：

"是的！**我**杀死了她，

我杀死了我崇拜的卡门！"

——对爱情的这样一种理解(与哲学家相称的唯一理解)是罕见的：它使一部艺术作品独步于千百部作品之上。因为一般说来，艺术家的做法与世人一样，甚至更糟——他们**曲解**爱情。连瓦格纳也曲解了它。他们自以为在爱情中是无私的，因为他们为了另一个人的利益，常常违背他们自己的利益。但是，他们为此却

① 森塔，瓦格纳歌剧《漂泊的荷兰人》中的人物，是个多情的少女。

② 汤·豪塞(Don José)，《卡门》中男主角，因嫉妒而杀死他所爱的卡门。

要占有这另一个人……在这里，甚至上帝也不例外。他与"我爱你，这与你何干"相去甚远——倘若人们不再爱他，他就变得可怕了。人们凭借爱的大话自视为神和人，但"爱是一切情感中最自私的情感，所以，当它受到伤害时，它是最不宽容的。"①（贡斯当）

3

您已经看到这种音乐多么有力地改善我了吗？——完全象陆地包围内海一样被音乐包围着②。我有这一公式的根据（《善恶的彼岸》第二章）。复归于自然，健康，明朗，青春，美德！——而我终究是一个最堕落的瓦格纳之徒……我曾经有能力严肃地对待瓦格纳……啊，这个老魔术师！他向我们要了些什么花招！他的艺术端给我们的第一样东西就是一枚放大镜：人们往里瞧，人们不相信自己的眼睛了——一切都变大了，**瓦格纳自己也变大了**……一条多么机灵的响尾蛇！他一生向我们摇响"献身"、"忠诚"、"纯洁"这些大字眼，带着对贞洁的赞美，他从腐败的世界里溜了回来！——而我们对之深信不疑……

——但是您不听我的？您宁要瓦格纳的问题，不要比才的问题？我也不低估瓦格纳的问题，它有它的魔力。拯救的问题甚至是个令人肃然起敬的问题。瓦格纳对任何问题都不象对拯救问题想得这样深：他的歌剧是拯救的歌剧。他的任何一个角色都总想着得救：时而是一个小男人，时而是一个小女子——这是**他的**问题。——而他多么奢侈地变换着他的主题！多么罕见、多么意味深长的转移！倘若不是他，谁又能教诲我们：贞洁

① 引号内的话原文为法文。

② 原文为法文。

带着偏爱拯救有趣的罪人（在《汤豪塞》中）？或者永世流浪的犹太人一旦结婚，就能得救，安居乐业（在《漂泊的荷兰人》中）？或者年老的风尘女子宁愿从童男得救（例如孔德里①）？或者年轻的歇斯底里病人喜欢被她们的大夫拯救（例如在《罗恩格林》中）？②或者美丽少女最喜欢通过一位骑士得救，那骑士是个瓦格纳之徒（在《名歌手》中）？或者已婚女子也喜欢通过一位骑士得救（例如伊索尔德）？或者"年老的神"在道德上处处陷于窘境之后，终于通过一位自由思想家和非道德主义者得救（在《指环》中）？您对这最后一点深义尤为惊叹！您理解它吗？我——谨防自己去理解它……人们从上述作品中还能得出别的教诲，对此我宁愿证明，不想反驳。一个人可以被瓦格纳式的芭蕾舞引向绝望——并且引向德行（仍见《汤豪塞》）！倘若不是适时地上床，会有最糟糕的后果（仍见《罗恩格林》）。一个人决不应该确切地知道，自己究竟是同谁结婚（仍见《罗恩格林》）。——《特里斯坦和伊索尔德》颂扬一个完美的丈夫，他在某一个场合只有一个问题："可是你们为什么不早些把这告诉我？没有比这更简单的了！"回答是：

"我不能告诉你；
　而你所问的，
你决不会经历。"

《罗恩格林》包含一个禁止研究和发问的声明。瓦格纳以此为基督教的观念"你应当并且必须相信"辩护。科学态度乃是最高、最神圣的罪行……《漂泊的荷兰人》鼓吹一种庄严教条：女人能

---

① 孔德里，瓦格纳歌剧《帕西发尔》中女主角。

② 此句由英译者 J.N.Kennedy 据上下文意思补。见《尼采全集》英文版第8卷第6页。

稳住——用瓦格纳的方式表达即"拯救"——最不安稳的人。在这里我们不妨提一个问题。假定这是真的，难道因此就是值得向往的吗？——被一个女人崇拜和稳住的"永世漂泊的犹太人"会有什么结果呢？他仅仅停止了永世漂泊；他结婚，他与我们不再有任何关系。——转入现实中：艺术家和天才（他们就是"永世漂泊的犹太人"）的危险就在于女人，女崇拜者是他们的克星。在感到自己被当作神对待时，没有一个人性格坚强得足以不被毁灭——不被"拯救"，他立刻就屈尊俯就女人了。——男人在一切永恒的女性面前是怯懦的，小女子们知道这一点。——女人的爱情，在许多场合，也许特别是在最负盛名的事例中，只是一种比较精致的寄生性，是在一个异己的灵魂里，有时甚至在一个异己的肉体里为自己筑巢——唉！"屋主人"的花费总是多么昂贵！

歌德在老处女般伪善的德国的命运是众所周知的。在德国人眼里，他始终是不正派的，他仅仅在犹太女人中获得了由衷的钦佩。席勒，用伟大字眼震荡德国人耳膜的"高贵的"席勒——他才合他们的心意。他们责备歌德什么呢？《维纳斯山》；还有他创作了《威尼斯警句诗》。克洛普斯托克① 就已经向他作过道德说教；有一个时期，赫尔德② 在谈到歌德时喜欢用普里阿普斯③ 这个词。甚至《威廉·迈斯特》也被视为堕落和"道德败坏"的征象。这"驯畜栏"及其主角的"毫无价值"使得尼布尔④ 之流大发雷霆，最后他终于发出一声浩叹，在他笔下，比特罗尔夫⑤ 也许

---

① 克洛普斯托克（Klopstock，1724—1803），德国诗人。

② 赫尔德（Herder，1744—1803），德国文学理论家，诗人。

③ 普里阿普斯（Priapus），希腊罗马神话中男性生殖力和阳具之神。

④ 尼布尔（Niebuhr，1776—1831），德国历史学家。

⑤ 比特罗尔夫，《汤豪塞》中人物。

会如此悲歌："一颗伟大的心灵损折了自己的翅膀，**他舍弃崇高的事情**，却在远为低贱的事情中寻求匠意，还有什么比这更令人痛心。"……然而，上流社会的少女尤其愤怒，德国的所有小宫廷、形形色色的道学家在歌德面前，在歌德的"肮脏灵魂"面前画十字。——**这一**历史支配着瓦格纳的音乐。他**拯救**歌德，这是不言自明的；不过是以这种方式：他同时精明地站在上流社会的少女一边。歌德得救了：一席祈祷拯救了他，一个上流社会的少女**超度了他**……

——歌德对瓦格纳会怎样想呢？——歌德曾经向自己提出一个问题：威胁着一切浪漫主义者的危险、浪漫主义者的厄运是什么？他的回答是："因为反复咀嚼道德悖理和宗教悖理而窒息。"简言之：《帕西法尔》。——哲学家还为之补充一个结束语。**神圣**或许是民众和女人尚能看到的仅有的较高价值，是为一切天性**近视**的造物而设的理想的地平线。然而，对哲学家来说，任何地平线都是一种纯粹的误解，是在**他们的**世界——**他们的**危险，**他们的**理想，**他们的**希望——**开始**的地方关上了大门……说得客气些：哲学不是为多数人准备的，它需要圣洁①。

4

——我再谈谈《指环》的故事。理应在这里谈。它也是一个拯救的故事，不过这回得救的是瓦格纳自己。——瓦格纳有半辈子之久相信**革命**，不过是象随便哪个法国人那样相信它。他在神话的古奥字迹中寻找它，他相信在**齐格弗里德**身上找到了典型的革命家。——"世上的一切不幸从何而来？"瓦格纳问自

① 此句原文为法文。

已。然后他象一切革命思想家那样答道：来自“旧的契约”。用德语说，就是来自风俗，法律，道德，公共机构，来自旧世界、旧社会建立于其上的一切事物。“如何消灭世上的不幸？如何废除旧社会？”唯一的途径是向“契约”（传统、道德）宣战。**齐格弗里德是这样做的**。他早就开始这样做了，非常之早：他的出生已经是对道德的宣战——他是通奸和乱伦的产儿……这一激烈特征的创造者**不是**神话传说，而是瓦格纳：他在这一点上**修改**了神话传说……齐格弗里德一如其开始，继续向前：他只听从第一个冲动，他抛弃了一切传统，一切崇敬，一切畏惧。凡是不合他意的，他一律打倒。他无礼地顶撞一切神灵。但是，他的主要事业却是**解放妇女**——“拯救布仑希尔德”……齐格弗里德和布仑希尔德：自由恋爱的圣礼；黄金时代的出现；古老道德之神界的黄昏——**灾祸消弭了**……瓦格纳的船只长时间兴致勃勃地行驶在**这条**航道上。毫无疑问，瓦格纳在这条航道上寻找**他的最高**目标。——结果如何？很不幸。船触礁了；瓦格纳搁浅了。这暗礁便是叔本华哲学；瓦格纳搁浅在一种**相反**的世界观上了。他在音乐中播下了什么？乐观主义。瓦格纳羞愧了。而且是这样一种乐观主义，叔本华为之使用了一个恶毒的形容词——**卑鄙的**乐观主义。他又一次羞愧。他久久地冥思苦想，他的处境似乎是绝望的……最后，一条出路在他面前隐约显现：使他遭难的这暗礁，倘若他把它看作**目标**，潜在的目的，他的航行的真正意义，会怎么样呢？**在这里**遭难——这也是一种目标。触礁沉舟之时，航行就完成了。① ……而他就把《指环》翻译成叔本华的语言。一切都走样了，一切都崩溃了，新世界象旧世界一样糟糕

① 此句原文为拉丁文。

——**虚无**，这印度的喀耳刻①在招手……布仑希尔德，照原来的意图应当用一支歌来同自由恋爱的光荣告别，许给世界一个社会主义的乌托邦，那里“一切都会好起来”，现在却有别的事情要做了。她必须先学习叔本华；她必须把《作为意志和表象的世界》第四卷改写成韵文。**瓦格纳得救了**……不开玩笑，这是一种得救。瓦格纳受之于叔本华的恩惠真是不浅。唯有颓废**哲学家**才使颓废艺术家获得了**真身**。

5

现在来谈谈**颓废艺术家**。我对这个问题是严肃的。当这颓废者损害我们的健康并且损害我们的音乐时，我不能袖手旁观！说到底，瓦格纳是一个人吗？难道他不更是一种疾病？凡他接触之物，他都使之患病——**他使音乐患病了**——

一个典型的颓废者，他在他堕落的趣味中觉得自己是不可缺少的，他用这种趣味占有一种更高的趣味，他善于把他的堕落表现为法则，表现为进步，表现为价值的实现。

人们却毫不抵抗。他的诱惑力大得惊人，他周围香烟缭绕，对他的误解被标榜为“福音”——受他诱惑的绝对不只是精神贫乏之辈！

我喜欢开一下窗子。空气！更多的空气！

在德国，人们在瓦格纳问题上欺骗自己，我对此并不感到奇怪。若不如此，那倒会使我感到奇怪了。德国人替自己塑造了一个瓦格纳，以便对之顶礼膜拜。他们从来不是心理学家，他们得益于他们的误解。可是，在巴黎，人们在瓦格纳问题上也欺骗

---

① 喀耳刻(Circe)，希腊神话中的美丽的女仙，善巫术，住在地中海一小岛上，蛊惑旅人，将他们变成牲畜。曾把奥德修的同伴变成猪。

自己！那里的人几乎仅仅是心理学家，再不是别的！还有在圣彼得堡！那里的人能够领悟巴黎人也不能领悟的事物！瓦格纳想必与欧洲的整个颓废势力血缘何等相近，以致后者感觉不到他是个颓废者了！他属于后者：他是它的主角，它最伟大的名字……人们把他抬到天上，以此褒扬自己。——因为人们对他不作抵抗，这本身已是颓废的征象。本能衰弱了。人们被本应惧怕的东西吸引着，嗜好那将更快地置他们于死地的东西。——想要举个例子吗？只要考察一下贫血、痛风或糖尿病患者给自己制定的食谱（Regime）就可以了。素食者的定义：一种必须食用滋补性食物的人。能够把有害视为有害，禁戒有害之物，这是青春和生命力的标志。有害之物吸引精疲力竭者；蔬菜吸引素食者。疾病本身可以是生命的一种刺激剂，但是一个人于这种刺激剂必须足够健康！——瓦格纳加剧精疲力竭！所以他吸引衰弱者和精疲力竭者。噢，昔日大师之所以有响尾蛇式的幸福，正因为他总是看到"童子"朝他走来！

我预先提出这个观点：瓦格纳的艺术是病态的。他带到舞台上的问题（纯属歇斯底里患者的问题），他的痉挛的激情，他的过度亢奋的敏感，他那要求愈来愈刺激的佐料的趣味，被他美化为原则的他的反复无常，以及他的男女主人公的选择（他们被看作生理类型——一条病人肖像的画廊！）：这一切描绘出一种病象，这是毫无疑问的。瓦格纳是一个神经官能症患者①。如今，也许没有什么比蜕化的普洛透斯②性格更为人所熟悉了，至少没有什么比它更为人所精心研究了，它在这里蛹化为艺术和艺术家。我们的医生和生理学家可以在瓦格纳身上找到最有趣

① 此句原文为法文。

② 普洛透斯（proteus），希腊神话中变幻无常的海神。

的、至少是十分完整的病例。既然没有什么比这种综合症、这种神经机制的迟暮和亢奋更为现代的了，那么，瓦格纳正是卓越的(par excellence)**现代艺术家**，现代的卡里奥斯特①。在他的艺术中，当今整个世界最必需的东西——精疲力竭者的三样主要刺激剂，即**残忍**、**做作**和**清白无辜**(痴呆)，以最诱人的方式掺和起来了。

瓦格纳严重地败坏了音乐。他把音乐看作刺激疲惫神经的手段——因而他使音乐患病了。在那种振奋精疲力竭者、唤醒半死不活者的艺术中，他的贡献非同小可。他是催眠术大师，他能使公牛一样的壮汉躺倒。瓦格纳的**成就**——他的见之于神经从而见之于女人的成就——使得整个沽名钓誉的音乐界成了他的神秘艺术的追随者。而且不只是沽名钓誉的音乐界，还有聪明乖巧的音乐界……如今只有病态的音乐能赚钱；我们的大剧院靠瓦格纳过日子。

6

——我要让自己再乐一下子。我假设这样一种情形：瓦格纳的成就变得有血有肉，赋有形体，它打扮成与人为善的音乐理论家，混迹于青年艺术家之中。在您看来，他在那里会如何现身说法?

我的朋友，他会说，让我们关起门来说几句知心话。制作坏音乐比制作好音乐容易。怎么，倘若除此之外，这还是更有益的呢？更有效果，更令人信服，更振奋人心，更靠得住的呢？更**瓦格纳式的**呢？……美只属于极少数人。② 真糟糕！我们懂拉丁

① 卡里奥斯特(Cagliostro)，十八世纪西西里的炼丹术士和骗子。

② 此句原文为拉丁文。

文，我们也许还懂我们的利益。美有美的难处：我们知道这一点。那么，美又何为？何不宁要伟大、崇高、宏伟，宁要令群众激动的东西？——再说一遍：成为宏伟是比成为美更容易的；我们知道这一点……

我们了解群众，我们了解剧院。坐在里面的最好的观众，那些德国青年，头上长角的齐格弗里德和其他瓦格纳之徒，需要崇高、深刻和雄伟。我们尚能勉为其难。坐在里面的另一些观众，那些有教养的白痴，渺小的自负之辈，永恒的女性，脑满肠肥的幸运儿，简言之，民众，也同样需要崇高、深刻和雄伟。这些人反正有同样的逻辑："谁使我们躺倒，谁就是强大的；谁把我们举起来，谁就是神圣的；谁让我们忐忑不安，谁就是深刻的。"——让我们下定决心，我的音乐家先生们：我们要使他们躺倒，我们要举起他们，我们要让他们忐忑不安。我们尚能勉为其难。

说到使人忐忑不安，我们的"风格"概念在这里便获得了它的出发点。决不要思想！没有什么比一个思想更丢丑的了！而要思想**之前**的状态，尚未诞生的思想之冲动，未来思想之许诺，世界在上帝创造它之前乃是混沌的重复……混沌使人忐忑不安……

大师的语言所表达的是：无限，但没有旋律。

其次，说到使人躺倒，这已经是属于生理学范围内的事情了。让我们首先来研究一下乐器。其中的一些甚至还诉诸内脏（用亨德尔的话说，它们**打开了**大门），另一些施魔法于脊髓。旋律的色彩在这里起决定作用，**旋律本身**却是无关紧要的。让我们在**这方面**精心制作！否则我们的劲儿往何处使？让我们在音响中独具特色，甚而臻于疯颠！倘若我们凭借音响来说教，人们便认为我们有智慧！让我们刺激神经，让我们狠狠敲打神经，让我

们操纵雷电——把人击倒在地……

但是，**激情**尤其能使人躺倒。——我们要好生懂得激情。没有比激情更廉价的东西了！一个人可以放弃对位法的全部美德，可以完全不学无术——他却总是能够有激情！美是难的，让我们留神美！……还有**旋律**！让我们诅咒，我的朋友，让我们诅咒，倘若它与我们的理想格格不入，让我们诅咒旋律！没有比优美的旋律更危险的东西了！没有比它更确定无疑地败坏趣味的东西了！我的朋友，如果人们又重新喜欢上优美的旋律，我们就输了！……

定理：旋律是非道德的。**证明**：帕莱斯特里那。**应用**：《帕西法尔》。缺乏旋律本身就是神圣的……

而这便是激情的定义。或者说，激情是丑在等音①上走钢丝。——我的朋友，我们要敢于成为丑的！让我们勇敢地搅动我们面前最令人厌恶的和声的泥浆！不要珍惜我们的双手！如此我们才能成为**自然的**……

最后一个忠告！它也许概括了一切。——**让我们做理想主义者**！——这即使不是最聪明的，也毕竟是我们所能做的最明智的事。要提高别人，自己必须是崇高的。让我们漫步云端，让我们渴慕无限，让我们在自己周围布满伟大的象征！**嘣嘣**！**咚咚**！——没有更好的忠告了。"崇高的胸怀"是我们的论据，"优美的情感"是我们的辩护人。美德公正地反对对位法。"倘若他自己不是善人，他又如何改善我们呢？"人类一贯如此推论。让我们这样来改善人类！——人们因此成为善人（人们甚至因此成为"经典作家"——席勒成了"经典作家"）。对于低级感官刺激、对

① 等音，同音高但音名不同，如升C与降D。

于所谓美的追求使意大利人神经衰弱了，让我们坚持做德国人！甚至莫扎特对音乐的态度——瓦格纳为了安慰我们而向我们揭露！——也根本是轻浮的……我们绝对不要用音乐来“疗养”，来“娱乐”，来“享受”。我们绝对不要享受！——倘若人们对艺术作享乐主义理解，我们就输了……这是最恶劣的十八世纪……顺便说说，在这里没有什么比一顿抱怨更可取的了，口诛笔伐①，这是体面的。——让我们选择这样的时刻，它便于暗中窥视，公开叹息，基督教式地叹息，使人得以共睹伟大的基督教的同情。“人类堕落了，谁能拯救他？什么能拯救他？”——我们不要回答。我们要谨慎。我们要克制我们那想要创立宗教的野心。但是没有人能够怀疑，我们在拯救他，唯有我们的音乐在拯救……（见瓦格纳的论文《宗教与音乐》。）

7

够了！够了！我恐怕人们从我逗乐的描绘中仍将过于清楚地看出险恶的真相——艺术堕落的形象，以及艺术家堕落的形象。后者即一种性格的堕落，它或许可以用下述公式作权宜的表述：音乐家现在变成了戏子，他的艺术愈来愈作为一种说谎的才能展现开来。我将有一个机会（在我的主要著作②的一章中，该章标题为《艺术生理学》）更详细地指出，艺术向演戏的这种总体转化如何肯定是生理退化的一种表现（更确切地说，是歇斯底里症的一种形式），而瓦格纳所开创的艺术则是一种个别的腐败

---

① 原文为拉丁文。

② 指《强力意志》，尼采生前未完成此书，一说他本人最后放弃了此书的写作计划。现在流传的《强力意志》一书由他妹妹编纂而成，书中无《艺术生理学》一章。该章事实上并未写出，只留下了提纲。

和衰弱，例如，其外观的激动不安迫使其时时变换姿态。谁在瓦格纳身上仅仅看到畸形、任性和火爆脾气，仅仅看到偶然性，谁就是对他一无所知。他并不是一个“有缺陷的”、“遇险的”、“矛盾的”天才，如同人们似乎说过的那样。瓦格纳是某种**完成了**的东西，是一个典型的颓废者，他身上没有任何“自由意志”，却有着必然性的一切特征。如果说瓦格纳身上还有什么有趣的东西，那就是一种首尾一贯性，靠了它，一种生理疾患一步步依次顺理成章地演变为实践和程序，演变为原则的革新，演变为趣味的危机。

我这一回仅限于**风格**问题。——各种**文学颓废**的标志是什么？就是生命不复处于整体之中。词不可一世，脱离了句子，句子扩张而遮蔽了段落的意义，段落又以牺牲整体为代价而获得生命——于是整体不再成其为整体。然而，这是每种颓废风格的象征，永远是原子的混乱无序，意志的涣散，用道德的语汇说，便是“个体的自由”，扩展为一种政治理论，便是“一切人的**平等**权利”。生命、**同等的**活力、生命的蓬勃兴旺被压缩在最小的单位中，生命剩下**可怜的**零头。比比皆是瘫痪、艰难、僵硬**或者**敌对和混乱：上升到愈高的组织形式，二者就愈是触目惊心。整体根本不复存在，它被人为地堆积和累计起来，成了一种人工制品。

在瓦格纳那里，首当其冲的是一种幻觉，不是声音的幻觉，而是表情姿势的幻觉。为了后者，他才去寻找音调符号。倘若人们想要佩服他，就不妨看看他在这方面的工作情景：他如何分析和归纳，如何使这些符号生动，完成，变得一目了然。但是，他在这上面耗尽了力气，没有余力再做别的了。他的“展开”方式，他竭力把互不相干的东西串在一起的尝试，是何等可怜，何等狼狈，何等外行！他在这方面的艺术手法令人想起龚古尔兄

弟①，他们与瓦格纳的风格一向接近，这般困境着实让人怜悯。瓦格纳把他在创造有机形态方面的无能化妆为一种原则，在我们确认他根本不可能有风格的地方，他确立起一种"戏剧风格"，这倒很符合瓦格纳毕生坚持的那种大胆习性：他在他缺乏能力的地方建立起原则（在这方面，顺便说说，老康德就完全不同，他爱好另一种大胆：凡属他缺乏一种原则的地方，他就为之设立人的一种"能力"……）。再说一遍，瓦格纳的可叹可爱之处仅仅在于发明细微末节，编造琐碎详情——人们完全有权支持他，宣布他在这方面是一级大师，是现代音乐中最伟大的**工笔画家**，他在微小空间里凝聚了无限的柔情和深义。他擅长色彩、若明若暗、灯光渐渐熄灭的神秘，这种华丽风格是如此娇弱，一个人领略之后便会觉得几乎其他一切音乐家都过于强壮了。——如果人们愿意相信我，就不要从今日瓦格纳取悦于他们的东西中提取瓦格纳的最高概念。这种东西是发明出来劝说群众的，如我之辈对它就象对一幅无耻之尤的壁画一样避之唯恐不及。《汤豪塞》序曲的那种刺激神经的蛮横与我们何干？《女武神》②的嘈杂又与我们何干？通过瓦格纳的音乐以及通过剧院得以流行的一切，都属于可疑的趣味，都是败坏趣味的。在我看来，《汤豪塞》进行曲俗不可耐；《漂泊的荷兰人》序曲是小题大做；《罗恩格林》序曲提供了第一个太令人难堪、太恰当的例子，证明音乐也被用来催眠（我不喜欢一切仅仅意在劝诱神经的音乐）。但是，除了催眠术师和彩画匠瓦格纳之外，还有一个藏着点儿细软珍宝的瓦格纳：我们最伟大的忧郁音乐家，秋波频送，温情脉脉，殷切宽慰，在

---

① 龚古尔兄弟，即爱德蒙·德·龚古尔（1822—1896）和于勒·德·龚古尔（1830—1870），法国著名作家。

② 《女武神》为歌剧《尼伯龙的指环》的第二部。

这方面无人能望其项背，一种悲戚迟暮的幸福之音的大师……一本瓦格纳的悄悄话百科词典，全是五至十五节拍的小品，全是**无人知晓**的音乐……瓦格纳想必拥有颓废者的美德——同情心……

8

“好极了！可是，如果一个人碰巧不是音乐家，甚至碰巧不是颓废者，他又怎会被这颓废者败坏了自己的趣味呢？”——相反！一个人怎会不这样！您不妨试试看！——难道您不知道瓦格纳是什么人，不知道他是一个相当了不起的戏子？不知道剧院里有一种更深**更强的**效果？请您看看这些青年人——麻木，苍白，屏息凝神！这是瓦格纳之徒，他们不懂音乐——尽处如此，瓦格纳仍然支配了他们。瓦格纳的艺术用一百个大气压来压人，您只好弯腰，别无选择……戏子瓦格纳是一个暴君，他的狂烈情绪容不得任何鉴赏力、任何反抗——谁的表情姿势有说服力，谁就总是看到表情姿势，首先看到表情姿势！瓦格纳的激情叫人透不过气来，心情愈来愈紧张，达于极点，时间几乎消失，**延宕**令人惊恐！

瓦格纳究竟是一个音乐家吗？无论如何，他更是别的什么：一个无与伦比的演员(histrio)，最大的戏子，德国前所未有的最惊人的戏剧天才，我们卓越的(par excellence)**舞台大师**。他的位置不在音乐史上，而在别的地方，不应该把他同真正的大音乐家混淆起来。把瓦格纳与贝多芬**并提**，这是一种亵渎，对于瓦格纳本人也并不公正……他之作为音乐家，也脱不了他的本色：他**变为**音乐家，他**变为**诗人，因为他身上的暴君、他的演员天才迫使他这样做。谁看不到瓦格纳身上占优势的本能，谁就对他一

无所知。

就本能而言，瓦格纳不是音乐家。其证据是，他放弃了音乐中的一切规则，确切地说，一切风格，以便把音乐变成他所需要的戏剧词令，表现手段，强化表情姿势的手段，暗示手段，心理刻画手段。在这方面，我们可以承认瓦格纳是头等发明家和革新家——**他不可估量地扩大了音乐的表达能力**，他是音乐语言领域中的维克多·雨果。前提始终是首先承认，音乐也许**可以**不是音乐，而是语言，工具，戏剧的奴婢(ancilla dramaturgica)。如果不用剧场趣味、一种极其宽容的趣味来辩护，瓦格纳的音乐就纯粹是坏音乐，一般来说，是也许已经产生的最坏的音乐。假如一个音乐家不再能够数到三，他就会变成"戏剧"音乐家，他就会变成"瓦格纳式"音乐家……

瓦格纳差不多揭示了，用一种仿佛被分解为**要素**的解体了的音乐，居然还能施展怎样的魔法。他这方面的意识非同小可，一如他那完全无需高级规则和**风格**的本能。要素就**足够了**——声响，动作，色彩，简言之，音乐的感性。瓦格纳从来不是作为音乐家，从某种音乐家的良知出发考虑问题。他追求效果，除了效果别无所求。而且他知道他应当在什么上面求得效果！——他在这方面毫不犹豫，就象席勒和一切剧场人物一样，他也和他们一样蔑视世界，他用来垫脚的这个世界！……一个人之所以是戏子，靠的是他有**一种**识见超出芸芸众生：举止足以乱真，却不可就是真。这个命题是塔尔玛(Talma)提出的；他戒除了全部戏子心理，他还戒除了(我毫不怀疑！)戏子的道德。瓦格纳的音乐从来不是真的。

——可是**人们以为它是真的**，于是万事大吉。

只要一个人未脱稚气，成为瓦格纳的信徒，就会认为瓦格纳

富有，是一个典型的挥霍者，是音响王国里的大庄园主。就象法国人佩服雨果那样，人们佩服瓦格纳的“帝王气派”。后来，人们又出于相反的理由佩服这两个人，视为勤俭模范和持家能手，视为**精明的**店主。他们能够用几个铜板来象征一席宫廷盛宴，在这方面谁都望尘莫及。——瓦格纳之徒有着虔诚的胃，用大师为他们变戏法变出来的食物就能完全填饱。我们却自愧不如，我们是另一种人，无论在书籍中还是在音乐中都首先要求**货真价实的东西**，纯粹“象征的”宴席恐怕难以使我们满足。直言不讳地说，瓦格纳提供给我们的东西不足以一嚼。他的**宣叙调**(recitativo)——一点儿肉，几根骨头，许多汤——我名之为“热那亚风味”(alla genovese)；我根本不想借此来恭维热那亚人，倒是想恭维**古老宣叙调**和**叙事壁画**(recitativo secco)。至于谈到瓦格纳的“主题”，我就缺少这方面的任何烹调知识了。如果逼我说，我大约会承认它是理想的牙签，是摆脱**残羹剩菜**的机会。还有瓦格纳的“咏叹调”。——但我现在已经无话可说了。

9

在安排情节时，瓦格纳首先也是个戏子。他置于首位的是一个具有绝对可靠效果的舞台，一种具有表情姿势的**高浮雕**(hautrelief)效果的动作(actio)*，**一幕令人震惊的**场面——他

* 原注：人们始终用“情节”①来翻译戏剧这个词，这对于美学乃是一个真正的不幸。在这方面不只是瓦格纳犯了错误；全世界都仍然执迷不悟，甚至包括本应理解得较好的语言学家们。古代戏剧表演出雄伟的**激情场面**——这恰好排斥了情节（情节隐藏在开场之前或者幕后）。戏剧这个词来源于多利亚人，按照多利亚人的用法，它表示古埃及僧侣语言中的“事件”、“历史”二词的意思。最古老的戏剧描绘地方传说和“圣史”，它们是宗教祭礼的根据（所以并无一种行动，只有一种遭遇：在多利亚人那里，δρᾶν根本不是指“行动”）。

对此深思熟虑，并从中引伸出性格来。其余一切都遵照一种并不奥妙的技术经济学由之推演出来。高乃依顾及观众，瓦格纳却不必顾及观众，真是地道的十九世纪。瓦格纳想必能大致判断"必须做什么"，象今日其他每个演员那样断定：一系列刺激的场面，一个比一个更刺激——在这中间，加上许多精明的笨拙。他孜孜以求的是保证他的作品的效果，他从第三幕开始，他用最后的效果来证明他的作品。以这样一种剧场理智为向导，就不会有心血来潮创作出一个剧本的危险。戏剧要求严格的逻辑，可是瓦格纳把什么当作逻辑呵！再说一遍，高乃依顾及观众，瓦格纳却不必顾及观众，真是地道的德国人！众所周知，剧作家竭尽全力，常常还呕心沥血处理的技巧问题是：赋予冲突及其解决以必然性，使它们只能有唯一的一种方式，使它们造成自由的印象（费力最小的原则）。然而，瓦格纳在这方面却漫不经心；但他确实使冲突及其解决费力最小。你不妨把瓦格纳的某个"冲突"放到显微镜下——我担保你会发笑。没有比《特里斯坦》的冲突更可笑的了，除非你举出《名歌手》的冲突。不要上当，瓦格纳不是戏剧家。他喜欢"戏剧"这个词，如此而已。他历来喜欢漂亮字眼。尽管如此，在他的文章里，"戏剧"这个词仍然是十足的误解（以及一种精明：瓦格纳面对"歌剧"这个词总是装出高傲的样子）；大致就象"灵魂"一词在新约全书里是十足的误解一样。——在戏剧方面他够不上心理学家；他本能地回避说明心理动机——用什么办法？办法是：他总是在需要说明心理动机的地方发生过敏性反应……很时髦，不是吗？十足巴黎式的！十足颓废的！……顺便说说，瓦格纳事实上喜欢靠戏剧性虚构来解

---

① Handlung，在德语中兼有"情节"、"行动"之意。

决的那种冲突完全是另一回事。我举个例子。我们来看看瓦格纳必须有女声这种情形。完整的一幕而没有女声——这怎么行！可是这些“女主角”暂时都是不自由的。瓦格纳在做什么？他在解放世界上最老的女子爱尔达①：“上台，老奶奶！您必须唱！”爱尔达唱了。瓦格纳达到了目的。他又马上遣走了这老迈的女主人公。“您到底来干什么？走吧！您最好仍然去睡觉！”——总之：充满神话恐怖的场面，瓦格纳之徒看得心惊肉跳……

——“可是瓦格纳剧本的内容！它们的神话内容！它们的永恒内容！”——问题：怎样检验这些内容，这些永恒的内容？——化学家答道：把瓦格纳改编为世俗剧，现代剧——我们更残酷！改编为市民剧！那么，瓦格纳会成为什么？——在我们中间，我曾经试验过。不再有任何赏心悦目的东西，只配给更年轻的人讲瓦格纳，例如《帕西法尔》作为神学的候补教材，可以列入文科中学教程（这种教程对于白痴乃是不可缺少的）。多么令人吃惊！您会发现，瓦格纳的女主角们，只要脱去了英雄的兽皮，看上去全都和包法利夫人一个样！——反之，您也会发现，福楼拜可以随心所欲地把他的女主人公改编为斯堪的纳维亚或迦太基的神话人物，然后拿给瓦格纳做脚本。真的，大体而论，瓦格纳看来只对今天吸引着可怜的巴黎颓废派的问题感兴趣，对别的问题均无兴趣。总是离医院近在咫尺！十足的现代问题，十足的大都市问题！您用不着怀疑！……您可曾觉察（这属于观念联想），瓦格纳的女主角们都没有孩子？——她们不能生育……瓦格纳怀着绝望的心情处理齐格弗里德的诞生问题，这种绝望表明，他在这一点上的感情多么具有现代特色。——齐格弗里德

① 爱尔达，歌剧《尼伯龙的指环》第一部《莱茵的黄金》中人物，司智慧的女神。

"解放妇女"——但是不抱传种接代的希望。——最后，有一个令我们惶惑的事实：帕西法尔是罗恩格林的父亲！他是怎么成为父亲的？——莫非我们在这里不得不想起"贞洁创造**奇迹**"的名言……瓦格纳曾经谈到贞洁名声的重要性。①

10

关于瓦格纳的论著，还有一点要顺便说说：除了别的以外，它们还是一门**精明**课程。瓦格纳造的模式，可以到处套用——你带着耳朵去听吧。倘若我精明地表述出三个最有价值的公式，也许我有权要求公众感谢。

其一：凡瓦格纳**无能**之事，均属可鄙。

其二：瓦格纳还能成就许多，但他出于原则的严肃性而不愿为之。

其三：凡瓦格纳所能之事，无人可以模仿，他前无古人，他**应该**后无来者……瓦格纳是神圣的……

这三个定理是瓦格纳文献的精髓；剩下的便是——"文学"。

——迄今为止，并非每一种音乐都须仰仗文献，仰仗文献的做法必有充足的理由。那么，瓦格纳的音乐是不是太难懂了？或者他害怕相反的情形，怕它们太容易听懂——怕它们**不够难懂**？——事实上，他一辈子在重复**一句**话：他的音乐不仅仅意味着音乐！有更多的意味！有无限的大得多的意味！……"**不仅仅**是音乐"——没有一个音乐家会这么说。再说一遍，瓦格纳不能从整体出发创作，他完全不作选择，他必须制作零件，"动机"，表情姿势，公式，成倍地制作，成百倍地制作，他在音乐中仍然是个

---

① 此句原文为拉丁文。

修辞学家——所以，他原则上必须突出“意味着什么”。“音乐永远只是一种手段”：这是他的理论，一般来说，这尤其是他唯一可能的实践。但是，没有一个音乐家会这么想。——瓦格纳必须写文章，以便劝说全世界认真地、深刻地领会他的音乐，“因为它们有无限的意味”；他一辈子是“理念”的注释者。——爱尔莎意味着什么？但不容置疑：爱尔莎是“不自觉的民族精神”（“由于这一认识，我不可避免地变成了一个彻底的革命者”）。

我们来回想一下，在黑格尔和谢林蛊惑人心的时代，瓦格纳还年轻；他猜测和探究过唯有德国人才认真对待的东西——“理念”，想要表述某种暧昧、飘忽、充满预感的东西；在德国人看来，明朗是一种异端，是对逻辑的背叛。叔本华毫不留情地揭露了黑格尔和谢林时代的不诚实——毫不留情，但也不公正：他自己，这老朽的悲观主义的伪币制造者，一点儿也不比他赫赫有名的同时代人诚实。我们别玩弄道德了：黑格尔是一种**趣味**……而且不仅是一种德国的趣味，还是一种欧洲的趣味！——一种瓦格纳所理解的趣味！——一种他自以为胜任的趣味！一种他使之万古长存的趣味！——他完全照搬到音乐中——他替自己发明了一种“有无限意味”的风格，——他成了**黑格尔的继承人**……音乐成了“理念”……

可是人们多么理解瓦格纳！——这些黑格尔的崇拜者，今日又成了瓦格纳的崇拜者；他们甚至在瓦格纳的学校里写黑格尔式的作业！——德国青年对他尤其心领神会。“无限”和“意味”这两个词就已经使他们心满意足，使他们感到无比幸福。瓦格纳用来征服青年的不是音乐，而是“理念”——是他的艺术的难以捉摸，它在成百种象征背后玩的捉迷藏游戏，它的五彩缤纷的理想，这些因素把青年引诱到了瓦格纳身边；是瓦格纳的诡谲的天

才，他的故弄玄虚，他的虚张声势，恰好是黑格尔当年用来引诱青年的同一伎俩！——他们置身于瓦格纳的浮夸、臃肿和独断之中，感到十分自在，于是便“得救”了。他们颤抖着倾听，在他的艺术中，**伟大的象征**如何带着温和的雷声从雾濛濛的远方逐渐显示；倘若远天暂时还灰暗、可厌、寒冷，他们也并不气恼。毕竟他们全体，如同瓦格纳本人一样，是和坏天气、德国的天气**同出一源**的！浮旦是他们的神，但浮旦是坏天气之神……这些德国青年，就他们现在的素质来说，他们是有道理的。他们岂**能**象我们另一种人、**我们这些海鸟**一样，在听瓦格纳音乐时感到若有所失，怀念着快乐的科学(la gaya scienza)；轻捷的足；玩笑，火焰，妩媚；大逻辑；星星的舞蹈；热情洋溢的心灵；南方颤栗的光线；**平滑如镜**的海洋——完美……

11

——我已经说明，瓦格纳的位置在何处——**不**在音乐史上。尽管如此，他在音乐史上有何意义？**音乐中的戏子热**：一个值得深思、也许还值得担忧的事件。在这个公式中：“瓦格纳加李斯特。”——音乐家的正直、音乐家的“真诚”从来不曾受到如此严峻的考验。谁都明白：巨大的成就、群众的拥护不再属于真诚的人——为了获得它们，一个人必须是戏子！——维克多·雨果和理查德·瓦格纳——他们具有同一种意义：凡文化衰落之处，凡群众掌握着决定权之处，真诚就成为多余的，有害的，受冷落的。唯有戏子还能唤起**巨大的**兴奋。——因此，正在开始一个戏子的**黄金时代**——戏子的，及其一切同类的。瓦格纳吹吹打打地向一切精于朗诵、表演、演奏的艺术家进军；他首先说服乐队指挥、舞台布景师和剧场歌手。也没有忘记乐队队员——他“拯救”他

们摆脱无聊……瓦格纳倡导的运动甚至扩展到了认识领域：全部从属学科都受到浸染而渐渐脱离了几世纪的经院哲学。我举个例子，在这里特别赞扬一下里曼(Riemann)在韵律学方面的贡献，他是把标点法原理应用于音乐的第一人(遗憾的是他采用了一个糟糕的词，称之为"短句构成法")。——我怀着感激之心指出，这些人是瓦格纳的崇拜者中最好的、最可敬的一部分——他们尊崇瓦格纳是有道理的。相同的本能把他们互相联结在一起，他们把他看作他们的最高典范，自从他以自己的热情感染他们之后，他们也倾心于强力、伟大的强力。也就是说，在某种情况下，瓦格纳的影响实际上是**有益的**。在这个领域里，还从来不曾有人如此认真地思考、展望和工作过。瓦格纳赋予所有这些艺术家以一个新的良心，他们现在向自己要求并且**做到**的事情，他们从来没有向瓦格纳要求过——他们以前过于谦虚，不可能这样要求。自从瓦格纳精神支配剧场以来，在剧场里占优势的是另一种精神了：人们刻意求难，吹毛求疵，甚少赞美——优秀、卓越被视为当然。鉴赏力不再是必需的；也不需要好嗓子。人们只用嘶哑的声音唱瓦格纳，这更有"戏剧"效果。甚至天赋也被拒之门外了。瓦格纳的理想、颓废的理想要求不惜一切代价做到富于表情(espressivo)，它和天赋是格格不入的。需要的仅仅是**德行**——我是指驯顺、自动机械、"自我克制"。不要鉴赏力，不要好嗓子，不要天赋；瓦格纳的舞台只要一样东西——**日耳曼人**！……日耳曼人的定义：服从加长腿……瓦格纳热和"帝国热"同时消退，这是意味深长的，两者证实同一个道理：服从加长腿。——不可能更好地服从，也不可能更好地命令了。瓦格纳的乐队指挥们特别配得上一个时代，后世将心有余悸地称这个时代为**古典战争时代**。瓦格纳善于指挥；所以他也是伟大的导

师。他指挥，就象一种针对自己的无情意志，一种加于自己的毕身信条那样。瓦格纳也许是艺术史上最伟大的自我克制的范例（甚至阿尔费里(Alfieri)，一向是与他气质最接近的人，也相形见绌。一个都灵人的注解）。

12

承认我们的演员比任何时候都更值得尊重，并不等于低估了他们的危害性……但是，谁还能怀疑，我所希望的究竟是什么？——就是我的愤懑、我的忧虑，我对艺术的爱使我在这里启齿提出的**三个要求**：

其一：**剧场不应当支配艺术。**

其二：**演员不应当引诱真诚的艺术家。**

其三：**音乐不应当成为说谎的艺术。**

弗里德里希·尼采

附言一

——最后这些话的严肃性允许我在这里透露一篇未付印的文章里的某些内容，它们至少可以使人们不再怀疑我对待这一问题的严肃态度。文章的标题是：**《瓦格纳使我们付出多少代价》**。

追随瓦格纳代价甚高。即使在今天，这方面的阴郁情绪依然存在。瓦格纳的成就和胜利也不能根除这种情绪。但是，在从前，这种情绪如此强烈、可怕，如同一种阴暗的仇恨——几乎笼罩了瓦格纳四分之三的生涯。他在我们德国人中遇到的反对未能得到足够的估价和尊重。人们抵抗他如同抵抗一种疾病，

并非理直气壮(他们没有重新制止一种疾病),而是缩手缩脚,顾虑重重,怏怏不乐,满心厌恶,怀着一种阴惨严肃的心情,仿佛在他身上有一种巨大的危险正在悄悄蔓延。美学家诸君和他们一样出丑,从德国哲学的三个学派出发,用"如果"、"因为"和瓦格纳的原则打一场荒谬的战争——在瓦格纳看来,甚至在这些美学家们自己看来,问题全在于原则!——甚至在德国人的本能中,也有足够的理性,以禁止在这里侈谈任何"如果"、"因为"。当本能理性化之时,它被削弱了,因为它通过理性化而削弱了自己。如果有迹象表明,尽管不脱欧洲颓废的总体性质,德国人仍然有着一定程度的健康,对于危害和危险的追近仍然有一种本能的嗅觉,那么,我宁愿不低估他们中间对于瓦格纳的这种**抑郁**的反对。它使我们尊敬,它甚至令人产生希望,法国人未必健康得足以经受这么多的消耗。德国人,历史上卓越的**姗姗来迟者**,如今是欧洲文化最落后的民族;这是他们的优点——他们正因此而相对是**最年轻的**民族。

追随瓦格纳代价甚高。德国人不久前才忘掉对他的畏惧——他们一有机会就想**向他示威***。——人们可记得一种奇特的情境,那时一种逝去的情感终于又突然浮现?在瓦格纳的葬礼中,德国第一个瓦格纳协会,即慕尼黑的协会,向瓦格纳墓

---

* 原注:人们有一定理由寻问:瓦格纳究竟是一个德国人吗?要在他身上找到某种德国特征是很难的。他是一个了不起的学生,善于模仿许多德国东西——如此而已。他的本性是同迄今被感受为德国东西的一切格格不入的:更不必说德国音乐家了!——他的父亲盖尔①是一个演员,一个盖尔差不多就已经是一头鹰了……迄今被当作"瓦格纳生平"流传的东西充其量只是约定的传奇(fable convenue)罢了。我承认我怀疑仅由瓦格纳自己证实的每一件事。他对有关自己的任何真相缺乏自豪,比谁都缺乏;象维克多·雨果一样,他始终在传记中忠于自己——他始终是个演员。

① 瓦格纳的继父名盖尔(Geyer),在德语中为鹰的意思。

献了一个花圈，花圈上的**题词**立刻不胫而走。它大书特书："拯救者得救了！"(Erlösung dem Erlöser!) 人人都佩服发明这题词的巧妙灵感，人人都佩服瓦格纳的追随者们特有的鉴赏力；可是，许多人(真是难得!)替他们把题词作了一个小小的修改："摆脱拯救者了！"(Erlösung vom Erlöser!)——人们松了一口气。

追随瓦格纳代价甚高。让我们根据它对于文化的影响对它作一估量。瓦格纳的活动究竟长了谁的威风？它始终在助长什么？——首先是外行、艺术门外汉的狂妄无知。他们现在组织协会，他们想贯彻他们的"趣味"，他们甚至妄图充当音乐和音乐效果之谜画(rebus musicis et musicantibus)的裁判。其次，对于艺术事业中各种必要的严格认真训练愈来愈漫不经心；代之以天才信仰，戳穿来说，就是厚颜无耻的一知半解(其形式见之于《名歌手》)。最后，也是最糟糕的，是**剧场迷信**，愚蠢地相信剧场的优先权，相信剧场对于艺术的**支配**权……然而，应该成百次地直面奉告瓦格纳之徒，剧场**曾是**什么：它始终只是艺术的**下乘**，始终只是二等货，粗俗化的东西，适合于群众、为群众制造的东西！在这一点上，瓦格纳也毫无不同之处：拜洛伊特是大歌剧——而且从来不是**好**歌剧……剧场是趣味问题上的公共厕所，剧场是一种群众暴动，是**反对**良好趣味的公民投票……**瓦格纳事件正证明了这一点**：他赢得了群众——他败坏了趣味，他甚至为歌剧败坏了我们的趣味！

追随瓦格纳代价甚高。它把精神弄成了什么？**瓦格纳解放了精神吗**？——他的特点是事事态度暧昧，处处模棱两可，总是向人劝说一些不确定的东西，不让人明白**为何**要这样劝说。因此，瓦格纳是伪造伟大风格的蛊惑者。在精神的事物中，容不得任何疲惫的、陈腐的、危害生命的、诽谤世界的东西，他的艺术却

公然保护这些东西——这是黑暗的蒙昧主义，他给这蒙昧主义罩上一层理想的光辉。他迎合一切虚无主义的(佛教的)本能，把它们乔装为音乐，他迎合一切基督教精神，一切颓废的宗教表现形式。留神听着：凡是从贫瘠生命的土地上生长起来的一切，种种所谓超验和彼岸的伪币制造，在瓦格纳的艺术中都得到了最巧妙的辩护——不是用公式，瓦格纳对于公式来说是太精明了——而是用对感官的诱惑，借助感官不断地使精神腐败而疲惫。这种音乐宛如喀耳刻……在这一点上，他的最后一部作品乃是他最伟大的杰作。《帕西法尔》作为诱惑的**大手笔**，将在诱惑的艺术中永垂不朽……我佩服这部作品，但愿是我创作了它；既然并非如此，**我便理解它**……瓦格纳从来不象垂暮之年这样富有灵感。在这部作品中，美与病态结合得如此天衣无缝，简直使瓦格纳以前的作品黯然失色——它们都好象是过于明朗，过于健康了。你们可明白，健康、明朗显得黯然失色，几乎象是一种反衬?……简直使我们成了**地道的傻瓜**……在阴郁僧侣的香烟缭绕中，从未有过一位更伟大的大师——从未有过一位同样的行家，如此擅长一切渺小的无限，一切令人颤栗和慷慨激昂的东西，一切出自幸福的陈词滥调的女权主义！——我的朋友，痛饮这杯艺术的琼浆吧！你们不可能找到一种更愉快的方式来麻痹你们的灵魂，来把你们的男子气掩埋入玫瑰花丛中……呵，这个老魔术师！这个头号乐师！他怎样以此向**我们**挑战呵！我们，自由的精神！他怎样顺从现代人的怯懦心灵，用魔女的声音娓娓劝诱呵！——对于知识从未有过这样一种**殊死仇恨**！——在这里，人必须是犬儒主义者，才能不受诱惑；在这里，人必须善于讽刺，才不至于顶礼膜拜。好吧，老蛊惑家！犬儒主义者警告你——当心狗(cave canem)……

追随瓦格纳代价甚高。我来考察一下长期受他感染的青年。最直接的、相对无辜的后果是败坏了趣味。瓦格纳之发生作用，犹如连续使用酒精饮料，使人麻醉，使人胃液增生。特殊的后果：节奏感变质。最后，我用希腊谚语称之为“搅动沼泽”的东西，被瓦格纳之徒称作节奏。观念的败坏要危险得多。青年成了怪胎——成了“理想主义者”。他们超越于科学之上；他们在那里居于大师的高位。而且，他们摆出一副哲学家的样子；他们给拜洛伊特报纸撰稿；他们以父亲、儿子和神圣大师的名义解决一切问题。不过，神经的败坏始终是最可怕的。深夜路过偌大一个城市，你到处会听见，乐器受到虐待，勃然大怒，其间混杂着野蛮的号啕。发生了什么事？——青年们正在崇拜瓦格纳……拜洛伊特与一座冷水疗法疗养院毫无二致。——发自拜洛伊特的标准电报：**业已后悔**。——瓦格纳对于青年来说是不好的；他对于女子来说是不祥的。用医生的方式试问，一个女瓦格纳之徒是什么呢？——在我看来，一个医生不可能足够严肃地向年轻女子提出这种良心抉择：**或此或彼**。——然而她们已经作出选择。一人不能事二主，倘若其中一主是瓦格纳的话。瓦格纳拯救了女人；女人为此替他建造了拜洛伊特。全是牺牲，全是贡品：若不给他什么，便不会有什么。女人为了大师而变贫穷了，她们大为感动，她们赤身裸体站在他面前。——女瓦格纳之徒是今日尚存的最妩媚的模棱两可；她们是瓦格纳事业的**化身**——他的事业以她们为象征而**获胜**了……呵，这个老强盗！他夺走了我们的青年，他甚至还夺走了我们的女人，把她们拖进他的洞穴……呵，这个老弥诺陶洛斯[①]！他已经使我们付出了多少代

① 弥诺陶洛斯，希腊神话中住在克里特岛上的半人半牛怪物，每年要吃雅典送来的七个童男、七个童女，后被英雄忒修斯杀死。

价！每年人们把一批最美丽的童女和童男送进他的迷宫，供他吞咽——每年全欧洲响彻一个声音："向克里特岛进贡！向克里特岛进贡！……"

附言二

——看来，我的信是以一种误解为前提的。以某种方式表示了谢忱；我甚至还听出一种克制的快意。我宁愿在这里如同在许多事情中一样得到理解。——然而，自从一种新的动物，那帝国怪兽，著名的犀牛（Phinoxera），在德国精神的葡萄园里定居，我的话就不再被人理解了。《十字报》主动向我证实了这一点，不用说《中央文学报》了。——我为德国人写出了他们所拥有的最深刻的书，而德国人连其中一句话也没有读懂，便是充分的证据……当我在**这篇**文章中向瓦格纳挑战——同时也向一种德国"**趣**味"挑战，当我严词谴责拜洛伊特痴呆症，我绝对不是想以此向任何**别的**音乐家致敬。**别的**音乐家并不被看作瓦格纳的对立面。一般情况很糟。堕落是普遍的。病入膏肓。只要瓦格纳的名字仍然意味着**音乐的衰落**，如同贝尔尼尼① 的名字意味着雕塑的衰落那样，那么，他毕竟不是衰落的原因。他只是加快了衰落的**速度**罢了——诚然是以这种方式：使人们几乎是突然面对深渊和坠落，惊惧万分。他颓废得颇为天真，这是他的优点。他信仰颓废，他不在颓废的必然后果面前却步。而其他人则犹豫不决——这是他们的区别。岂有他哉！……我来列举一下瓦格纳和"别的"音乐家之间的共同点：组织力的衰退；滥用传统手

① 贝尔尼尼（G.L. Bernini，1598—1680），意大利雕塑家、建筑家，巴洛克艺术主要代表人物之一。

法，却并无达到目的的**实际有效的**能力；对伟大形式的虚假模仿，而事实上今日没有人强大、骄傲、自信、**健康**得足于把握这种形式；在琐事末节中苟活；不顾一切地感情冲动；作为**贫瘠**生活之表现的精巧；总是用神经取代血肉。——我只知道一位音乐家，他如今还能写出一部**浑然一体**的序曲，然而他默默无闻[①]……与瓦格纳比较，如今使人出名的东西不是"好音乐"，而只是优柔寡断的、无足轻重的音乐——之所以无足轻重，是因为**只要整体出现**，这种半拉货就会报废。但瓦格纳是完整的；瓦格纳是完全的堕落；瓦格纳是堕落的勇气、意志、**信念**——原因又在约翰内斯·勃拉姆斯[②]！……他的幸运在于受德国人误解：人们把他看作瓦格纳的对立面——人们**需要**一个对立面！——这没有造成**必要的**音乐，尤其是这造成了太多的音乐！——当一个人并不富裕的时候，他应当有足够的骄傲安于贫困！……勃拉姆斯在各处引起的无可否认的同情，且不考虑那种派别利益和派别成见，对于我久久是个谜；直到我终于近乎偶然地窥见，他是对某一类人产生了效果。他有一种无能为力的忧伤；他的创作**不是**出于充实，他**渴望**充实。撇开他模仿的东西、他从古代或当代异国伟大风格形式借用的东西不谈（他是一个临摹大师），那么，**渴望**始终是他最大的特色……形形色色的渴望者、不满足者对此心领神会。他太缺乏个性，太不是中心了……"无个性的"、跑龙套的角色对此同病相怜，——他们因此而喜欢他。他尤其是属于某类不满足的女子的音乐家。再往前五十步，就会遇到女瓦格纳之徒（正象在勃拉姆斯五十步之外能遇到瓦格纳一样），女瓦格纳之徒是一种更突出、更引人注目、尤其是**更优雅的**类型。只

---

① 英译本注：这无疑是指尼采的朋友和崇拜者彼得·加斯特（Peter Gast）。

② 约翰·勃拉姆斯（1833—1897），德国音乐家。

要勃拉姆斯悄悄耽于梦想或自哀自怜（在这一点上他是“现代”的），他就是令人感动的；一旦他**继承**古典音乐家，他就变得冷漠，他就和我们无关了……人们喜欢称勃拉姆斯为贝多芬的继承者，我不知道比这更加审慎委婉的话语了。——所以，如今在音乐中一切“伟大风格”的要求，或者是欺骗我们，**或者是自我欺骗**。这一抉择足以令人深思，它本身包含着对二者价值的决疑(Kasuistik)。“欺骗**我们**”：多数人的本能起而反抗——他们不愿受骗；我本人当然总是宁要这种类型而不要另一类型（“自我欺骗”）。这是我的趣味。——为了使“精神贫乏者”更容易听懂，这样表述：勃拉姆斯——**或者**瓦格纳……勃拉姆斯**不是**戏子。——可以把一大部分**其他**音乐家归入勃拉姆斯的概念中。——我对于那些摹仿瓦格纳的聪明的猴子无话可说，例如戈德马克①，人们应当把他的《示巴王后》带进动物园里去——演给自己看。——如今只有细微末节能够被做得尽善尽美，唯有在这方面还有诚实可言。——然而，在**最本质的**方面，音乐是无可救药了，无法摆脱它的命运，即：成为生理矛盾的表现——成为**现代**的东西。最好的课程，最负责任的训练，年老大师圈子中的亲密无间甚或隔离疏远——这一切只是治标的办法，严格地说，只是**虚幻的**办法，因为我们自身已经不具备这样做的前提，即亨德尔式的强壮种族，或罗西尼②式的充溢野性。——并非什么人都**配有**任何一位教师的，这一点适用于整个时代。——当然不能排除这种可能：在欧洲某个地方尚有更强壮世代、更不合时宜的人的类型的**残余**；从那里出发，一种**姗姗来迟的**美和完满，即使对于音

---

① 戈德马克(Karl Goldmark，1830—1915)，匈牙利音乐家，歌剧《示巴王后》是他的代表作。

② 罗西尼(Rossini，1792—1868)，意大利音乐家。

乐也仍翘首可期。在最好的情形下，我们尚能够经历到某种例外。照常规而论，腐败是主宰，腐败是宿命，没有上帝来拯救音乐。

跋

——任何涉及个人价值的问题总是把精神束缚在一个狭窄的天地里，现在，让我们从中摆脱出来，喘一口气。一个哲学家在如此长久地和"瓦格纳事件"打交道之后，需要洗洗手。——我来谈谈我的**现代**的理解。——每一个时代，在其力量的尺度中也都有这种尺度：它相信哪些道德，它禁止哪些道德。它或者具有**上升**生命的道德；那么，它就出于至深的本性反对衰落生命的道德。它或者自己就是衰落的生命——那么，它也需要衰落的道德，它憎恨仅以丰盈和力量的过剩证明自身合法的一切。美学与这一生物学前提有着不可分割的联系，有一种**颓废**美学，又有一种**古典**美学——"自在的美"如同整个理想主义一样，乃是头脑的编造物。——在所谓道德价值这个更狭窄的领域里，找不到比**主人道德**和**基督教**价值观念的道德更为巨大的对立了：后者生长于完全病态的土壤（福音书向我们详尽地展现了它的生理典型，陀思妥耶夫斯基的小说描写了这种典型），相反，主人道德（"罗马的"、"异教的"、"古典的"、"文艺复兴的"道德）则是发育良好的标志，**上升**生命的标志，作为生命原则的强力意志的标志。主人道德本能地**从事肯定**，基督教道德本能地**从事否定**（"上帝"、"彼岸"、"无我"是公开的否定）。前者将其丰满移交给事物——它神化世界，它美化世界，**它合理化**世界，后者将大千世界贫乏化、苍白化、丑化，**它否定**世界。"世界"在基督教那里

是一个脏词。——观察世界的这**两种**对立的方式都是必然的，靠论据和反驳解除不了这两种看世界的方式。人们并不反驳基督教，人们并不反驳一种眼病。把悲观主义当作一种哲学来反对，真是迂腐得无以复加了。在我看来，“真实”和“不真实”这两个概念在光学（Optik）中毫无意义。——但人们一定会对此加以抵制，这是作假，是与生俱来的两面性，**想要**不把这种对立感受为对立；例如瓦格纳的意志，他是颇擅长这样的作假的。他一面觊觎着主人道德，**高贵的**道德（冰岛神话几乎是它最重要的证书），一面鼓吹“衰亡者福音”、拯救之**需要**的相反教条！……顺便说说，赴拜洛伊特节的基督徒的谦恭令我吃惊。我自己也许忍受不了出自一位瓦格纳之口的某些话。有一种观念，它不属于拜洛伊特……怎么？有一种为女瓦格纳之徒准备的、也许由女瓦格纳之徒创造的基督教——因为瓦格纳在晚年完全是女流之辈（femini generis）？再说一遍，在我看来，今日的基督徒是过于谦恭了……如果瓦格纳是一个基督徒，那么，李斯特也许就是一个教父！——**得救**的需要，基督教全部需要的这一集中体现，同这些丑角毫不相干；它是颓废最诚实的表现形式，是在崇高的象征和实践中对颓废最坚定、最痛苦的认可。基督徒想**摆脱**自己。自我总是可憎的①。——相反，高贵的道德，主人道德，却扎根于对**自己**的胜利认可——它是生命的自我肯定，自我颂扬，它同样需要崇高的象征和实践，但仅仅“因为它的心灵过于充实”。一切**美的**艺术，一切**伟大的**艺术都属此列，二者的实质是感谢。另一方面，在它们之中，不能忽略对于颓废的一种本能反感，对于颓废征兆的一种讥讽和厌恶，这类情感差不多是它们的

① 此句原文为法文。

证据。高贵的罗马人觉得基督教是丑恶的迷信(foeda superstitio);我想起最后一位德国人有多么高贵的趣味,歌德对十字架有怎样的感受。人们徒劳地寻找更有价值、**更必然的**对立。*

——但是,象拜洛伊特人这样的作假,在今天并不是例外。我们大家都熟悉基督教容克贵族的那种非审美的理解力。左右逢源而**毫无罪恶感**,撒谎而"心安理得",毋宁说是典型的**现代**特征,人们差不多以此来定义现代性。现代人体现了生物学意义上的一种**价值矛盾**,他脚踩两只船,他同时说"是"和"否"。正是在我们的时代,作假翩翩降临人间,甚至化身为天才,而**瓦格纳**"生活在我们中间",这又有什么奇怪呢?我不无根据地称瓦格纳为现代的卡里奥斯特……然而,与我们的认识和意愿相违背,在我们躯体中都有着同价值、词、公式、道德**相对立的**根源——从生理上看,我们是**虚伪的**……**诊断现代心灵**从何着手?快刀切入这种矛盾的本能,解开其对立的价值,解剖其中发生的**最富有教益的**案例。——瓦格纳事件对于哲学家乃是一个**难得的案例**,——可见这篇文章乃是受了感激之心的鼓舞……

---

* 原注:我的《道德的谱系》一书最早考察了"高贵的道德"与"基督教道德"的对立,在宗教认识史和道德认识史上,也许没有更为关键的转折了。这本书是我对于一切属于我的东西的试金石,它的幸运在于它只能被最深思熟虑的心灵接受,其余人则缺乏听它的耳朵。人们必须具有它对于事物的那种激情,而如今无人有这种激情……"

偶像的黄昏（节译）

（1888）

一个不合时宜者的漫游

8

论艺术家心理。——为了艺术得以存在，为了任何一种审美行为或审美直观得以存在，一种心理前提不可或缺：**醉**。醉须首先提高整个机体的敏感性，在此之前不会有艺术。醉的如此形形色色的具体种类都拥有这方面的力量：首先是性冲动的醉，醉的这最古老最原始的形式；同时还有一切巨大欲望、一切强烈情绪所造成的醉；节庆、竞赛、绝技、凯旋和一切激烈运动的醉；酷虐的醉；破坏的醉；某种天气影响所造成的醉，例如春天的醉；或者因麻醉剂的作用而造成的醉；最后，意志的醉，一种积聚的、高涨的意志的醉。——醉的本质是力的提高和充溢之感。出自这种感觉，人施惠于万物，**强迫**万物向己索取，强奸万物，——这个过程被称做**理想化**。我们在这里要摆脱一种成见，理想化**并非**如通常所认为的，在于抽掉或排除细微末节。把主要特征声势浩大地**动员起来**，这毋宁说是决定性的因素，以致其他特征这时便消失了。

9

在这种状态中，人出于他自身的丰满而使万物充实：他之所

见所愿，在他眼中都膨胀，受压，强大，负荷着过重的力。处于这种状态的人改变事物，直到它们反映了他的强力，——直到它们成为他的完满之反映。这种变得完满的需要就是——艺术。甚至一切身外之物，也都成为他的自我享乐；在艺术中，人把自己当作完满来享受。——诚然，还可以设想一种相反的状态，本能的一种特殊的反艺术家类型，——即这样一种类型，它使万物贫乏，黯然，患上痨病。事实上，历史充斥着这样的反艺术家，这样的生命饥馑者：他们必须掠夺事物，使之虚弱，使之瘦瘠。这便是真正的基督徒的情形，例如是帕斯卡尔的情形：一个兼为艺术家的基督徒并不存在……请不要太天真，抬出拉斐尔或随便哪一些十九世纪同种疗法的基督徒来反对我：拉斐尔说着肯定，拉斐尔从事肯定，所以拉斐尔不是基督徒……

10

我引入美学的对立概念，日神的和酒神的，二者被理解为醉的类别，究竟是什么意思呢？——日神的醉首先使眼睛激动，于是眼睛获得了幻觉能力。画家、雕塑家、史诗诗人是卓越的(par excellence)幻觉家。在酒神状态中，却是整个情绪系统激动亢奋，于是情绪系统一下子调动了它的全部表现手段和扮演、模仿、变容、变化的能力，所有各种表情和做戏本领一齐动员。本质的东西依然是变形的敏捷，是不能不做出反应(——类似情形见之于某些歇斯底里病人，他们也是因每种暗示而进入每种角色)。酒神状态的人是不可能不去理会任何一种暗示的，他不会放过一个情绪标记，他具有最强烈的领悟和猜测的本能，犹如他握有最高度的传达技巧一样。他进入每个躯体，每种情绪；他不断变换自己。——音乐，如同我们今天所理解的，兼是情绪的总

激发和总释放，然而只是一个完满得多的情绪表现世界的残余，是酒神戏剧仅有的一种遗迹(residuum)。为了使作为特殊艺术的音乐成为可能，人们悄悄阻止一些官能，首先是肌肉的官能(至少相对如此，因为一切节律在某种程度上都还是诉诸我们的肌肉)，于是，人不再立刻身体力行地模仿和表演他所感觉的一切。然而，这毕竟是真正的标准酒神状态，无论如何是原初状态；音乐则是它以最相近的能力渐渐加工成的新产品。

11

演员、伶人、舞蹈家、音乐家、抒情诗人在其本能上是一脉相通的，原本是一体，但逐渐地专门化和分化了——直至竟然彼此冲突。抒情诗人和音乐家的联合，演员和舞蹈家的联合，持续最久。——**建筑师**既不表现酒神状态，也不表现日神状态：这里是伟大的意志行为，是移山的意志，是伟大意志的醉，这醉渴求着艺术。最强有力的人总是给建筑师以灵感；建筑师始终受到力的启发。建筑物应当显示出骄傲、对重力的胜利和强力意志；建筑风格是强力的一种能言善辩的形式，它时而循循劝诱，甚至阿谀奉迎，时而只是威严下令。具有**伟大风格**的建筑，表达了最高的力感和安全感。强力不再需要证明；它不屑于讨好；它严词作答；它不感到周围有见证；它生存着，对于与它对立之物的存在懵然无知；它立足于**自身**，宿命，法则中的法则：这便是伟大风格的自白。

19

美与丑。——没有什么比我们对美的感觉更有条件，毋宁说更**受限制**的了。如果试图离开人对人的愉悦去思考美，就会

立刻失去根据和立足点。“自在之美”纯粹是一句空话，从来不是一个概念。在美之中，人把自己树为完美的尺度；在精选的场合，他在美之中崇拜自己。一个物种舍此便不能自我肯定。它的至深本能，自我保存和自我繁衍的本能，在这样的升华中依然发生作用。人相信世界本身充斥着美，——他**忘了**自己是美的原因。唯有他把美赠与世界，唉，一种人性的、太人性的美……归根到底，人把自己映照在事物里，他又把一切反映他的形象的事物认作美的："美"的判断是他的**族类虚荣心**……一个小小的疑问或许会在怀疑论者耳旁低语：人认为世界是美的，世界就真的因此被美化了吗？人把世界**人化**了，仅此而已。然而，无法担保，完全无法担保，人所提供的恰好是美的原型。谁知道人在一位更高的趣味判官眼里是什么模样呢？也许是胆大妄为的？甚至也许是令人发笑的？也许是稍许专断的？……“啊，狄奥尼索斯，天神，你为何拉我的耳朵？”在那克索斯的一次著名对话中，阿莉阿德尼①这样问她的哲学情人。“我在你的耳朵上发现了一种幽默，阿莉阿德尼，为何它们不更长一些呢？”

20

没有什么是美的，只有人是美的：在这一简单的真理上建立了全部美学，它是美学的**第一**真理。我们立刻补上美学的第二真理：没有什么比**衰退的**人更丑了，——审美判断的领域就此被限定了。——从生理学上看，一切丑都使人衰弱悲苦。它使人想起颓败、危险和软弱无能；在它旁边，人确实丧失了力量。可

① 阿莉阿德尼（Ariadne），希腊神话中克里特王米诺斯的女儿，曾帮助雅典英雄忒修斯逃出迷宫，却被忒修斯遗弃在那克索斯岛上。后嫁给狄奥尼索斯。

以用功率计测出丑的效果。只要人在何处受到压抑，他就可估出某种“丑的”东西近在身旁。他的强力感，他的求强力的意志，他的勇气，他的骄傲——这些都随丑的东西跌落，随美的东西高扬……在这两种场合，**我们得出同一个结论**：美和丑的前提极其丰富地积聚在本能之中。丑被看作衰退的一个暗示和表征；哪怕极间接地令人想到衰退的东西，都会使我们作出“丑”这个判断。每种枯竭、沉重、衰老、疲惫的征兆，每种身不由己，不论痉挛或瘫痪，特别是解体和腐烂的气味、颜色、形状，哪怕最终减弱为一个记号——这一切都引起同样的反应，都引起“丑”这个价值判断。在这里，一种憎恶之情油然而生：人憎恶什么呢？毫无疑问，憎恶**他的类型的衰落**。他出于至深的族类本能而憎恶；在这憎恶中有着惊恐，审慎，深刻，远见，——这是既有的最深刻的憎恶。因为这，艺术是**深刻的**……

21

叔本华。——叔本华，这最后一个值得注意的德国人（——如同歌德、黑格尔和亨利希·海涅，他是一个**欧洲**事件，而不仅仅是一个本地事件，一个“民族”事件），对于心理学家来说是一个头等课题：他是一个恶作剧式的天才尝试，为了虚无主义地根本贬低生命，却把正相反对的判决，“生命意志”的伟大的自我肯定，生命的蓬勃形态，引出了场。他依次把**艺术**、英雄主义、天才、美、伟大的同情、知识、求真理的意志、悲剧都解释为“否定”或渴望否定“意志”的产物——除了基督教，这是历史上有过的最大的心理学的伪币制造行为。仔细考察，他在这里只是基督教解释的继承者，不过他尚知道把基督教所**拒绝**的东西，即人类伟大的文化事业，仍然在一种基督教的也就是虚无主义的意义

上加以**赞成**(——即作为通向“解脱”之路，作为“解脱”的前奏，作为激起“解脱”欲望的刺激剂……)。

22

我举一个例子。叔本华以一种忧伤的激情谈论**美**，——归根到底是为什么？因为他在其中看到了一座人们继续走过或渴望继续走过的**桥梁**……在他看来，它便是从“意志”的暂时解脱——它吸引人们追求永久解脱……尤其是他把它评价为使人摆脱“意志的焦点”即性欲的救星，——他在美之中看到生殖冲动**被否定**……奇怪的圣人！我怕自然会借随便哪个人之口来反驳你。在大自然里，声音、颜色、气味、有节奏运动等等的美究竟**为何**存在？是什么**促使**美**显现**？——幸而反驳他的还有一位哲学家。不亚于神圣的柏拉图(——叔本华自己如此称呼他)的一个权威认为另一种意见是正确的：一切美都刺激生殖，——这正是美的效果的特性(proprium)，从最感性的到最精神性的……

23

柏拉图走得更远。他带着一种无罪感——为了具有这种无罪感，一个人必须是希腊人而不是“基督徒”——说，如果没有如此美貌的雅典青年，就根本不会有柏拉图哲学：他们的流盼使哲学家的灵魂情意缠绵，动荡不宁，直到它把一切崇高事物的种子栽入这片美丽的土壤里。又一个奇怪的圣人！——人不相信自己的耳朵，但要假定，他相信柏拉图。至少他猜到，在雅典，是**以不同的方式**，尤其是公开的方式从事哲学的。没有什么比一个隐士编织概念的蛛网，比斯宾诺莎式的神的知性之爱(amor intellectualis dei)，更不是希腊的了。按照柏拉图的方式，哲学毋

宁可以定义为一场情欲的竞赛，对古老的性颠狂及其前提的一种深究和沉思……从柏拉图的这种哲学情欲里，最终生长出了什么呢？希腊竞技（Agon）的一种新的艺术形式——辩论术。——我还想起一个反对叔本华而支持柏拉图的事实：法国的全部古典高级文化和文学，都是在性兴趣的土壤上生长起来的。在其中人们可以到处寻找献殷勤、性感、性竞争，“女人”，——决不会徒劳地寻找的……

24

为艺术而艺术(L'art pour l'art)。——反对艺术中的目的的斗争，始终是反对艺术中的道德化倾向、反对把艺术附属于道德的斗争。为艺术而艺术意味着：“让道德见鬼去吧！”——然而，这种敌视仍然暴露了成见的支配。如果把道德劝诫和人性改善的目的从艺术中排除出去，那么，不用多久就会产生一个后果：艺术完全是无目的、无目标、无意义的，简言之，为艺术而艺术——一条咬住自己尾巴的蛔虫。“宁肯全无目的，胜于有一个道德目的！”——纯粹的激情如此说。一位心理学家反问：全部艺术何为？它不赞美吗？它不颂扬吗？它不选择吗？它不提拔吗？它以此加强或削弱某种价值评价……这只是雕虫小技？只是细微末节？艺术家的本能全然不参与其事？或者相反：这岂非艺术家之所能的先决条件？艺术家的至深本能岂非指向艺术，更确切地说，指向艺术的意义——生命？指向生命的热望？——艺术是生命的伟大兴奋剂(Stimulans)，怎么能把它理解为无目的、无目标的，理解为为艺术而艺术呢？——还有一个问题：艺术也表现生命的许多丑的、严酷的、可疑的方面，——它岂非因此也好象诟病生命了？——事实上，有的哲学家就宣扬艺术的此种意

义：叔本华把“舍弃意志”说成艺术的全部目的，把“产生听天由命的情绪”奉为悲剧的伟大功用。——但是，我早已阐明，这是悲观主义者的光学，是“毒眼”——：必须诉诸艺术家本身。**悲剧艺术家传达自身的什么？**难道不正是在他所显示的可怕可疑事物面前的无所畏惧的状态？——这状态本身是一种崇高的热望；凡了解它的人，都对它怀有最高的敬意。他传达它，只要他是一个艺术家，一个传达的天才。面对一个强大的敌人，面对一种巨大的不幸，面对一个令人恐惧的问题，而有勇气和情感的自由——这样一种**得胜的**状态，被悲剧艺术家选中而加以颂扬。在悲剧面前，我们灵魂里的战士庆祝他的狂欢节；谁习惯于痛苦，谁寻找痛苦，**英雄气概的**人就以悲剧来褒扬他的生存，——悲剧诗人只是为他斟这最甜蜜的残酷之酒。

47

美非偶然。——即使一个种族或家族的美，他们全部表情姿势的优雅和亲切，也是人工造就的，是世代努力积累的结果。人必须为美奉献巨大的牺牲，必须为之做许多事，也放弃许多事（十七世纪的法国在这两方面都令人赞叹），对于社交、住地、衣着、性满足必须有一个选择原则，必须爱美甚于爱利益、习惯、意见、懒散。最高准则：人独处时也不能“马马虎虎”。精美的东西是过于昂贵的，而且这个规律始终有效：**拥有**它的人和**赢得**它的人不是同一个人。一切财产都是遗产：凡非继承来的，都是不完善的，都只是开端……在西塞罗时代的雅典，西塞罗曾对男人和少年比女人美丽得多表示惊奇，可是，数百年来，那里的男性为此美丽付出了怎样的艰苦努力！——在这里不要弄错了方法：仅仅训练感情和思想是无济于事的（德国教育的巨大误解就在于此，

它全然是幻想的)：人必须首先开导**躯体**。严格维持有意味的、精选的姿势，为此只须约束自己，仅与对自己不“马马虎虎”的人相处，两、三代里，一切业已**内化**。决定民族和人类命运的事情是，文化要从**正确的位置**开始——不是从“灵魂”开始(这是教士和半教士的致命迷信)；正确的位置是躯体、姿势、饮食、生理学，由之产生**其余的东西**……所以，希腊人始终是历史上**第一个文化事件**——他们懂得，他们在做必须做的事；蔑视肉体的基督教则是人类迄今最大的不幸。

49

歌德——不是一个德国事件，而是一个欧洲事件：一个通过复归自然、通过**上升**到文艺复兴的质朴来克服十八世纪的巨大尝试，该世纪的一种自我克服。——他本身有着该世纪的最强烈的本能：多愁善感，崇拜自然，反历史，理想主义，非实在和革命(——后者仅是非实在的一种形式)。他求助于历史、自然科学、古代以及斯宾诺莎，尤其是求助于实际活动；他用完全封闭的地平线围住自己；他执着人生，入世甚深；他什么也不放弃，尽可能地容纳、吸收、占有。他要的是**整体**；他反对理性、感性、情感、意志的互相隔绝(与歌德意见正相反对的康德在一种最令人望而生畏的烦琐哲学中如此鼓吹)；他训练自己完整地发展，他自我**创造**……歌德是崇高非实在的时代里的一个坚定不移的实在论者：他肯定在这方面与他性质相近的一切，——他没有比所谓拿破仑的最真实(ens realissimum)更伟大的经历了。歌德塑造了一种强健、具有高度文化修养、体态灵巧、有自制力、自尊的人，这种人敢于把大自然的全部领域和财富施予自己，他强健得足以承受这样的自由；一种不是出于软弱、却是出于坚强而忍受的

人，因为在平常天性要毁灭的场合，他仍懂得去获取他的利益；一种无所禁忌的人，除了软弱，不管它被唤作罪恶还是德行……这样一个解放了的精神带着快乐而信赖的宿命论置身于万物之中，置身于一种信仰：唯有个体被抛弃，在全之中万物得到解脱和肯定——他不再否定……然而一个这样的信仰是一切可能的信仰中最高的，我用酒神的名字来命名它。

50

可以说，在某种意义上，十九世纪也是在追求歌德作为个人所追求过的一切东西：理解和肯定一切，接纳每样东西，大胆的实在论，崇敬一切事实。何以总的结果却不是歌德，而是混乱，虚无主义的悲叹，不知何来何往，一种在实践中不断驱迫人回溯十八世纪的疲惫的本能？（——例如情感浪漫主义，博爱和过分感伤，趣味上的女性主义，政治上的社会主义）。莫非十九世纪，特别其末叶，仅是一个强化的野蛮化的十八世纪，也就是一个颓废世纪？那么歌德不但对于德国，而且对于欧洲，莫非仅是一个意外事件，一个美好的徒劳之举？——然而，如果从公共利益的角度来看伟人，就曲解了他们。一个人懂得不向伟人要求利益，也许这本身就属于伟大……

51

歌德是使我肃然起敬的最后一个德国人，他大约感觉到了我所感觉到的三件事，——我们对于"十字架"的意见也一致……常常有人问我，究竟为何要用德文写作：我在任何地方都不象在祖国这样糟糕地被人阅读。可是终究有谁知道，我是否还希望在今日被人阅读？——创造时间无奈其何的事物，为了小

小的不朽而致力于形式和质料——我还从未谦虚得向自己要求更少。格言和警句是"永恒"的形式，我在这方面是德国的第一个大师；我的虚荣心是，用十句话说出别人用一本书说出的东西，——说出别人用一本书没有说出的东西……

我感谢古人什么

1

最后，谈一谈那个我试图进入的世界，那个我也许发现了一个新的入口的世界——古代世界。我的趣味同宽容的趣味正好相反，在这里也和那种兼收并蓄的态度相去甚远，它一般不喜欢说"是"，宁肯说"不"，尤其喜欢什么也不说……这适用于整个文化，适用于书籍，——这也适用于地方和风景。根本只有极少数古书在我的生活里有其地位，最著名的不在其中。我对于风格以及作为风格的警句的感觉，是在接触萨卢斯提乌斯①时几乎刹那间觉醒的。我忘不了我尊敬的老师科森(Corssen)，当他不得不给他最差的拉丁文学生打最好的分数时，他是多么惊奇，——我突然成熟了。凝炼，辛辣，本钱尽可能富足，对"华美的词藻"以及"华美的感情"怀着冷酷的恶意——我在这上面猜透了自己。人们在我身上，包括在我的《查拉图斯特拉》中，可以重新认出一种非常严肃的对于罗马风格、对于"比青铜持久"("aere perennius")的野心。——在第一次接触贺拉斯时，我忘掉了世上其余的一切。至今我在任何诗人那里都未曾感受到初读贺拉斯的抒情诗时那种精微的喜悦。在某些语言里，这里所达

① 萨卢斯提乌斯(约公元前86—公元前35年)，古罗马历史学家，著作有《历史》、《卡提利那暴乱记》、《尤古尔塔战争》。

到的东西是根本不可企求的。这种文字的镶嵌细工，其中每个字无论声响、位置还是内容都向左右迸发其力量，且震荡于全篇之中；这种使用最低限量的符号，却达到符号之最高表现力——这一切都是罗马的，倘若愿意相信我的话，也是异常高贵的。其余一切诗歌比较之下都是某种平俗的东西，——是一种纯粹的感情唠叨……

2

我从未从希腊人受到如此强烈的影响；坦白地说，对于我们，他们不**可能**和罗马人一样。人们不向希腊人**学习**——他们的类别过于异样，他们又过于变动不居，不易发生命令和"经典"的作用。谁可曾向一个希腊人学习写作！谁又可曾撇开罗马人而学习写作！……请不要抬出柏拉图来反驳我。对于柏拉图，我是根本怀疑的，而且始终不去加入学者中流传的对**杂耍演员**柏拉图的惊叹。在这方面，古代最精细的鉴赏家毕竟站在我一边。在我看来，柏拉图搅乱了风格的全部形式，所以他是风格的第一个颓废者：他的良心同发明了米尼帕斯文体(Satura Menippea)的犬儒学派有点相似。柏拉图的对话，辩证法的这种极其沾沾自喜和幼稚的品种，一个人必须从未读过好的法国作家，例如丰特奈尔(Fontenelle)，才会觉得它有魅力。柏拉图是令人厌倦的。——我对柏拉图的不信任是深入骨髓的；我发现他是如此远离希腊的一切基本本能，如此道德化，如此先于基督教而基督教气味十足——他把"善"这个概念视为最高概念。和别的任何词比较，我宁愿用"高级诈骗"这个刺耳的词，或者，倘若人们更爱听，用"理想主义"，来说明整个柏拉图现象。这个雅典人在埃及人那里上过学(或许是在埃及的犹太人那里？……)，人们为此付

出了昂贵的代价。在巨大的基督教厄运中，柏拉图是那个被称为“理想”的暧昧和蛊惑，它使古代的高贵天性有可能误解自己，踏上通往“十字架”之桥……而在“教会”这个概念里，在教会的组织、制度和实践里，又有多少柏拉图！——我的休养，我的偏爱，我对一切柏拉图主义的治疗，始终是修昔底德。修昔底德，也许还有马基雅弗利的学说，因其毫不自欺的以及在**实在**中、而**不是**在“理性”中、更不是在“道德”中发现理性的绝对意愿，而与我血缘最近……“有教养的”青年在文科中学接受走向生活的训练，作为训练的报酬，他们得到了希腊可怜的理想虚饰，没有谁能象修昔底德那样彻底地治疗这种虚饰了。人们必须一行一行地琢磨他，如读他的文字那样明晰地读懂他的隐义：很少有如此满含隐义的思想家。**智者文化**，毋宁说，**实在论者文化**，在他那里获得了完满的表现：这个处在正到处爆发的苏格拉底学派的道德欺骗和理想欺骗之中的不可估价的运动。希腊哲学是希腊本能的衰退；修昔底德是古希腊人本能中那种强大的、严格的、坚硬的求实精神的伟大总结和最后显现。面对现实的**勇气**区分了象修昔底德和柏拉图这样的天性：柏拉图在现实面前是个懦夫——所以他逃入理想；修昔底德支配自己——所以他也支配事物……

3

在希腊人身上嗅出“美丽的灵魂”、“中庸”和别的完美性，譬如赞叹他们的静穆的伟大，理想的观念，高贵的单纯——我身上的心理学家保护我免于这种“高贵的单纯”，最后还免于德国的蠢话（niaiserie allemande）。我看出他们的最强烈的本能，求强力的意志，我看出他们在这本能的狂暴威力面前颤抖，——我

看出他们的全部公共机构都产生自一种防卫措施，以求互相更安全地面对他们身内的**炸药**。于是，内部的巨大紧张便以可怕的疯狂的敌意向外释放；城邦互相厮杀，如此每个城邦的公民在自己面前却得到了安宁。一个人必须成为强者；危险近在身旁，危机四伏。矫健灵活的躯体，希腊人固有的大胆的实在论和非道德主义，是一种**必需**，而不是"天性"。它是后来形成的，不是一开始就有的。而人们通过节庆和艺术也仅是想感到自己**占上风，显示**自己占上风，别无其他目的；在自己周围制造恐惧，是颂扬自己的手段……按照德国习惯，根据希腊哲学家来判断希腊人，例如把苏格拉底学派的庸俗特性当作理解希腊本质的启示！……哲学家确实是希腊精神的颓废派，是对古老高贵趣味的反动（反对垂死的本能，反对城邦，反对种族的价值，反对血统的权威）。苏格拉底的德行不过是说教，因为希腊人已经丢失了德行，敏感，怯懦，反复无常，人人都是喜剧演员，他们有太多的理由要听任道德向自己说教。无济于事，不过浮夸的辞藻和姿态多么适合于颓废派……

4

我是第一个人，为了理解古老的、仍然丰盛乃至满溢的希腊本能，而认真对待那名为酒神的奇妙现象；它唯有从力量的**过剩**得到说明。谁曾探究过希腊人，如同那位当今在世的最深刻的希腊文化专家，巴塞尔的雅可比·布克哈特[①]，那么，他就会立刻明白在这方面可以做点什么。布克哈特在他的《希腊人的文化》中安排了专门的章节，论述上述现象。倘若想知道相反的情

① 布克哈特（Jakob Burckhardt,1818—1897），瑞士文化史学家，长期担任巴塞尔大学教授，对尼采有重要影响。

形，不妨看看德国语言学家们在接触酒神现象时那近乎可笑的本能之乏弱。尤其是著名的洛贝克（Lobeck），以一条书蠹的可笑的自信爬进这神秘境界，并且说服自己把令人厌恶的粗率无知当作科学，——洛贝克竭尽全部才智弄明白了，原来所有这些奇妙现象毫无意义。事实上，巫师不过要向这些狂欢的参加者传达一些并非无价值的事情，例如，酒刺激欲望，人生活在果实的环境中，植物春华秋衰。至于说到狂欢的源泉，那秘仪、象征、神话的如此可惊的财富，完全通过口头泛滥于古代世界的，那么，洛贝克从中发现了在一定程度上变得更为机智的诱因。他说："希腊人，他们别无他事可做，于是就欢笑、跳跃，他们到处休憩，或者如同人有时也会感兴趣的那样，他们坐下来流泪和号啕。**另一些人**随后来到，试图为这触目的行为寻找一个随便什么理由；于是，无数的节日传说和神话形成了，用来解释这些风俗。另一方面，人们相信，现在一度发生在节日的诙谐举动必定也属于节日庆典，于是把它作为敬神的一个不可缺少的部分保存下来了。"（《阿格劳芬》① 第一卷）——这是可鄙的空话，对这位洛贝克一刻也不能认真看待。当我们检验文克尔曼和歌德为自己所形成的"希腊的"这一概念，并且发现它与生长出酒神艺术的那种要素——酒神祭——是不相容的，我们的感受就全然不同了。我其实不怀疑，歌德在原则上把这类东西从希腊心灵的可能性中排除出去了。结果，**歌德不理解希腊人**。因为只有在酒神秘仪中，在酒神状态的心理中，希腊人本能的**根本事实**——他们的"生命意志"——才获得了表达。希腊人用这种秘仪担保什么？**永恒**的生命，生命的永恒回归；被允诺和贡献在过

① 阿格劳芬（Aglaophamus），公元前四世纪古希腊修辞学家。

去之中的未来；超越于死亡和变化之上的胜利的生命之肯定；真正的生命即通过生殖、通过性的神秘而延续的总体生命。所以，对希腊人来说，性的象征本身是可敬的象征，是全部古代虔敬所包含的真正深刻意义。生殖、怀孕和生育行为中的每个细节都唤起最崇高、最庄严的情感。在秘教中，痛苦被神圣地宣说："产妇的阵痛"圣化了一般痛苦，——一切生成和生长，一切未来的担保，都以痛苦为条件……以此而有永恒的创造喜悦，生命意志以此而永远肯定自己，也必须永远有"产妇的阵痛"……这一切都蕴含在狄奥尼索斯这个词里：我不知道有比这希腊的酒神象征更高的象征意义。在其中可以宗教式地感觉到最深邃的生命本能，求生命之未来的本能，求生命之永恒的本能，——走向生命之路，生殖，作为神圣的路……唯有基督教，怀着根本反对生命的怨恨，把性视为某种不洁之物：它把污秽泼在源头上，泼在我们生命的前提上……

5

酒神祭之作为一种满溢的生命感和力量感，在其中连痛苦也起着兴奋剂(Stimulans)的作用，它的心理学给了我理解悲剧情感的钥匙，这种情感既被亚里士多德误解了，更被我们的悲观主义者误解了。悲剧永不能替叔本华意义上的所谓希腊悲观主义证明什么，相反是对它的决定性的否定和抗议。肯定生命，哪怕是在它最异样最艰难的问题上；生命意志在其最高类型的牺牲中，为自身的不可穷竭而欢欣鼓舞——我称这为酒神精神，我把这看作通往悲剧诗人心理的桥梁。不是为了摆脱恐惧和怜悯，不是为了通过猛烈的渲泄而从一种危险的激情中净化自己(亚里士多德如此误解)；而是为了超越恐惧和怜悯，为了成为生

成之永恒喜悦本身——这种喜悦在自身中也包含着毁灭的喜悦……我借此又回到了我一开始出发的地方——《悲剧的诞生》是我的第一个一切价值的重估；我借此又回到了我的愿望和我的能力由之生长的土地上——我，哲学家狄奥尼索斯的最后一个弟子，——我，永恒轮回的教师……

看哪，这人（节译）

（1888）

我为何如此聪明

3

营养的选择；气候和地方的选择；——一个人万不可大意的第三件事是**他的休养方式**的选择。在这里，允许他的精神独特(sui generis)的界限，即**有益的范围**，也是狭窄的，并且是更加狭窄的。对我来说，一切阅读都是我的休养，从而使我从我自己放松，任我优游于陌生的学科和灵魂——我不再严肃处之。阅读恰使我从**我的**严肃中得以复元。埋头工作之时，在我这里看不到一本书：我禁止任何人在我旁边说话甚或默想，而这就叫阅读……人们可曾注意到，在那种因孕育而使精神和整个机体所陷入的至深紧张中，偶然事件和外来刺激会产生格外猛烈的作用，会造成格外深重的"打击"？一个人必须尽可能避开偶然事件和外来刺激；自筑壁垒是精神孕育的第一本能和第一智慧。我要让一种**别人的**思想偷偷越过壁垒么？——而这就叫阅读……在工作和丰收的时辰之后，便是休养的时辰：你们来吧，愉快的书籍，机智的书籍，聪颖的书籍！——那会是德国书籍吗？……我必须回溯到半年前，我随手抓到了一本书。那是一本什么书？——维克多·勃罗查德(Victor Brochard)的杰作《希腊怀疑论者》(Les Sceptiques Grecs)，我的《第欧根尼·拉尔修》① 在

其中也很好地得到了运用。怀疑论者，模棱两可的哲学家民族中唯一可尊敬的类型！……我历来几乎总是避难于这些人的书籍，避难于为数甚少的恰好为我提供的书籍。读得多而杂也许不合我的天性：一间阅览室会使我生病。爱得多而杂同样不合我的天性。提防甚至仇视新书，比起仇视“容忍”、“心胸开阔”(Largeur du coeur)以及别的“邻人爱”，更早化作了我的本能……归根到底，只有少数几个过去的法国人使我流连忘返：我只相信法国教养，而把欧洲自称为教养的一切看作误会，更不必说德国教养了。我在德国所遇见的少数高等教养的例子，全都是法国血统，尤其是柯西马·瓦格纳夫人，在趣味问题上绝对是我所知道的第一流的。——我不是读过、而是爱上了帕斯卡尔，爱他之作为基督教精神的富有教益的牺牲品，慢慢地被宰割，先是在肉体上，然后是在心灵上，这惨无人道的恐怖程式的整个逻辑；在我的心灵里，谁知道呢，或许也在我的肉体里，有一些蒙田的任性；我的艺术家趣味捍卫着莫里哀、高乃依和拉辛的名字，而对莎士比亚这样粗暴的天才不无痛恨。最后，这一切并不妨碍我也把新近的法国人看作可爱的友伴。我完全不知道，历史上有哪一个世纪，如此好奇又如此精微的心理学家济济一堂，象今日的巴黎那样。我试着举出——因为他们的人数实在不少——保罗·布尔热、皮埃尔·洛蒂、吉普、梅雅克、阿那托尔·法朗士、朱尔·列梅特尔诸位先生，或者为了突出强健种族中的一员，举出我特别喜欢的一位真正的拉丁人，居伊·德·莫泊桑。我偏爱这一代人，即我们之中的人，乃至其大师，这些大师全

---

① 尼采在莱比锡大学读书时写的一篇论文。第欧根尼·拉尔修是公元三世纪中叶的哲学史家，编纂十卷本的《著名哲学家的生平、学说及嘉言钞》，为后人留下了有关希腊罗马哲学的宝贵资料。

都被德国哲学败坏了(例如泰纳先生被黑格尔败坏了,他因为黑格尔而误解了伟大人物和伟大时代)。德国伸展到哪里,就**败坏**了哪里的文化。战争才"拯救"了法国的精神……司汤达,我生命中最美好的邂逅之一——因为在我的生命中划时代的一切,都是来自邂逅,从来不是来自一种建议——他的心理学家的先见之明,他对事实的把握,都是不可估价的,令人想起最伟大的事业家(指拿破仑);最后,并非最不重要的,作为**正直的**无神论者,一个在法国罕见的、并且几乎未曾遇见过的类型——则是光荣的**普罗斯佩·梅里美**……莫非我竟至于嫉妒司汤达?他夺走了无神论者所能说出的最巧妙的俏皮话,这话本来正该由我说出的:"上帝唯一可宽恕之处,就是他并不存在"……我自己在什么地方也说过:迄今为止什么是对生命的最大非难?**上帝**……

4

给我以抒情诗人的最高概念的是**亨利希·海涅**。我在许多世纪的一切领域中徒劳地寻找着一种同样甜蜜而又热情的音乐。他具有那种神圣的恶意,没有这种恶意,我就不能想象完满——我估量人和种族的价值,就看他们如何不由自主地结合着牧神去理解上帝。——而且他是怎样运用德语的啊!有一天人们会说,海涅和我绝对是德国语言的第一流艺术家——距离纯粹德国人的德语水平无限遥远。——我和**拜伦**的曼弗雷德必定有很深的血缘关系,我在自己身上发现了其一切深渊——十三岁时,我于这部作品已经成熟了。谁当着曼弗雷德的面,敢于提起浮士德,我实在无话可说,只有瞥他一眼。德国人对于伟大的任何概念都是**低能的**,舒曼就是证据。我本人出于对这个甜腻腻的撒克逊人的痛恨,曾经给曼弗雷德写过一段反序曲,汉

斯·冯·彪罗①说，他从未见过与此相似的乐谱；这是对欧忒耳珀②的渴念。——当我寻求我对于**莎士比亚**的最高公式时，我找到的始终是：他塑造了凯撒这个典型。一个人是不能猜透这种典型的——他或者就是它，他或者不是它。这位大诗人**只能**发掘他的亲身经历——以至于他后来不能再忍受他的作品了……当我望了一眼我的查拉图斯特拉，我在屋子里踯躅了半个钟头，再也控制不住难以忍受的悲恸的抽搐。——我不知道还有比读莎士比亚更令人心碎的事情了：一个人何以必须如此受苦，以致不能不做一个小丑！——人们**理解**哈姆雷特了吗？不是怀疑，而是**确信**，会逼人发狂……可是要有这体会，一个人必须深刻，成为深渊、哲学家……我们都**害怕**真理……

5

谈到我的生命的休养，我在这里不能不赞一词，以表达我对那在我的一生中最深沉最亲切地使我复元的事情的谢忱。这无疑就是和理查德·瓦格纳的亲密交往。我可以轻易放弃我的人间关系的零头；但没有什么代价可以使我从我的生命中缴出特里伯辛(Tribschen)的日子，那信任而明朗的日子，有着微妙的意外——有着**深邃的**瞬间……我不知道别人和瓦格纳一起有何感觉；不曾有过一朵云影掠过**我们的**天空。——因此我再次返回法国——对于瓦格纳派以及其余诸如此类的人物(et hoc genus omne)，我不屑置辩，只是轻蔑地一撇嘴角，这些人满以为瓦格纳与己同类，借此信念而向他致敬……依我至深的天性，我和一切德国的东西如此格格不入，以致只要接近一个德国人，就

① 彪罗(Hans von Bulow)，十九世纪德国著名指挥家。

② 欧忒耳珀(Euterpe)，希腊神话中司音乐的女神。

足以阻碍我的消化，和瓦格纳的初次接触乃是我生命中第一回扬眉吐气：我感到，我尊敬他如同尊敬异国，如同尊敬一切“德国德行”的对立面和对之有血有肉的抗议。——我们，在五十年代的瘴气中度过了童年的我们，对于“德国的”这个概念必不可免地是悲观者；我们除了做革命者别无可能——我们不能容忍伪君子高高在上的情景。无论这伪君子如今怎样乔装变色，他是纡金拖紫，抑或披盔挂甲，于我全然一样……好吧！瓦格纳是一位革命者——他逃离了德国人……作为艺人，一个人在欧洲除了巴黎便无家可归。瓦格纳艺术的前提，那五种艺术官能的精致，对于细微差别(nuances)的把握，心理的病态，只有在巴黎才能找到。任何别处都不会有对于形式问题的狂热，对于舞台调度(mise en scène)的认真——巴黎人的认真是卓越的(par excellence)。在德国，人们对于活跃在一位巴黎艺术家灵魂中的那种巨大野心甚至形不成概念。德国人是驯顺的——而瓦格纳却根本不是驯顺的……然而，关于瓦格纳何所归属，谁是他最近的亲属，我已经说得够多了(见《善恶的彼岸》第二卷)：这就是法国后期浪漫派，那个腾云驾雾的艺术家类型，例如德拉克罗瓦，柏辽兹，具有一种疾病的、不治之症的性格基础，是表情的公开热中者，彻头彻尾的明星……一般来说，谁是瓦格纳的第一个自觉的追随者？夏尔·波德莱尔，他最先理解了德拉克罗瓦，是一个典型的颓废派，整个艺人家族都在他身上重新认识了自己——他或许还是其中最后一人……我决不原谅瓦格纳的是什么？就是他屈尊俯就德国人——他成了德国国民……德国伸展到哪里，就败坏了哪里的文化。

6

细想起来，没有瓦格纳的音乐，我就不可能忍受住我的青年时代。因为我已经**被判决为**一个德国人。当一个人想摆脱一种无法忍受的压迫时，必须有麻醉品。好吧，我必须有瓦格纳。瓦格纳是一切德国事物的卓越的（par excellence）抗毒剂——我不否认他也是毒剂……自从听到《特里斯坦》钢琴片断的那一刹那起——多谢冯·彪罗先生！——我就成为一个瓦格纳派了。我看瓦格纳以前的作品都在我之下——还太平庸，太“德国气”……可是今天我还在寻找一部作品，与《特里斯坦》有着同样危险的魅惑力，同样可怕而甜蜜的无穷意味——我在一切艺术中徒劳地寻找着。只要响起《特里斯坦》的第一个音符，列奥纳多·达·芬奇的全部奇特都失去了魔力。这部作品绝对是瓦格纳的顶峰（non plus ultra）；他的《名歌手》和《指环》已是从顶峰的跌落了。变得更健康——这在瓦格纳这样的天性反是一种**退步**……生逢其时，并且恰好生在德国人中间，以求成熟于这部作品，我以为是头等的幸运：我身上的心理学家的好奇心走得如此之远。对于从未病得足以沉溺于这种“地狱之狂欢”的人来说，世界是贫乏的，应当准许甚至命令在这里运用一种秘仪形式。——我认为，我比任何人更了解瓦格纳的奇伟怪诞，除了他无人能展翅飞抵的狂喜的五十重天；况且我足够强壮，可以使最可疑最危险的事物于我有益，并且变得更为强壮，所以我称瓦格纳为我的生命的大恩人。使我们结成亲缘的是，比起本世纪人们所能忍受的痛苦来，我们受苦更深，而且互从对方受苦，这将使我们的名字永远重新连结在一起；在德国人中间，瓦格纳必定是一个纯粹的误解，我也必定如此，且将永远如此。——我的日

耳曼同胞，你们**首先**得受两百年的心理学和艺术的训练！……然而这一课是没法补上的了。

我为何写出如此杰作

4

我还要一般地谈谈我的**风格之艺术**。用符号以及这些符号的节拍**传达**一种状态，一种内在的激情之紧张——这是每种风格的意义；由于我的内在状态异常繁多，我就具有风格的多种可能性——一般来说，乃是一个人所曾掌握过的最多样化的风格之艺术。一种风格若能真实地传达内在状态，不错用符号、符号的节拍以及**表情**（一切修辞都是表情的技巧），便是**好的**风格。我的本能在这方面是不会错的。——**自在的**好风格是十足的愚蠢，是纯粹的“理想主义”，如同“**自在**之美”、“**自在**之善”、“**自在**之物”一样……前提始终是要有听取的耳朵——有懂得并且配得上这种激情的人，有**可以**向之传达的人。——例如，我的《查拉图斯特拉》目前还在寻找这样的人——唉！它还将久久地寻找！——人必须**配得上**受它的考验……在那个时辰到来之前，不会有人理解我耗费在这本书中的**技巧**；也不曾有人致力于如此崭新的、闻所未闻的、真正首创的艺术手段。在德语中能够有这样的东西，这一点一直有待证明，我本人从前对此也坚决否认。在我之前，人们不知道，用德语能够做成什么——一般来说用语言能够做成什么。**伟大**节奏的技巧，修辞的**伟大**风格，以表达高尚的超人的激情之澎湃起伏，首先被我发现了；凭借《七印记》（《查拉图斯特拉》第三卷最后一节）这样的颂诗，我翱翔在迄今所谓诗歌之上一千英里。

《悲剧的诞生》

1

要公正对待《悲剧的诞生》(1872)，就必须忘掉一些事情。它是靠了它的错误发生影响甚至使人着迷的——这错误便是它对瓦格纳主义的利用，似乎瓦格纳主义是一种**向上的**征象。正因为如此，这部作品成了瓦格纳生活中的一件大事，从此以后，伟大的希望系于瓦格纳的名字。即使在今天，只要提起《帕西法尔》，人们还要提醒我：对于这一运动的**文化价值**作出如此高度评价，这种意见之占上风，我是负有罪责的。——我时常发现这部作品被引作《悲剧从音乐精神中的复活》：人们只注意瓦格纳的艺术、意图和使命的新公式——却忽略了隐藏在这部作品之基础中的真正价值。"希腊精神和悲观主义"：这是一个毫不含糊的标题，即首次说明了希腊人是如何清算悲观主义的——他们靠什么**战胜了**悲观主义……悲剧恰好证明，希腊人**不是**悲观主义者：叔本华在这里如同他在所有问题上一样弄错了。——用局外人眼光看，《悲剧的诞生》显得很不合时宜，难以想象，它是在沃尔特战役的炮声中**开头**的。我在麦茨城下，在寒冷的九月之夜，在护理病人的服务中，沉思了这些问题；人们不妨相信，这部作品有五十年的历史了。它对政治是冷淡的——今天人们会说是"非德国的"，它散发着令人厌恶的黑格尔气味，只在某些公式中，它夹带着叔本华的报丧者气息。一种"理念"——酒神因素与日神因素的对立——被阐释为形而上学；历史本身被看作这种"理念"的展开；这一对立在悲剧中被扬弃而归于统一；在这种光学下，从未彼此照面的事物突然相遇，互相照亮和阐

明……例如歌剧和革命……书中有两点决定性的创新：第一是对希腊人的**酒神**现象的理解——为它提供了第一部心理学，把它看作全部希腊艺术的根源；第二是对苏格拉底主义的理解，苏格拉底第一次被认作希腊衰亡的工具，颓废的典型。"理性"**反对**本能。"理性"无论如何是摧残生命的危险的力量！——全书对基督教保持深深的敌意的沉默。基督教既非日神的，也非酒神的；它**否定**一切审美价值——《悲剧的诞生》所承认的唯一价值；它在至深的意识中是虚无主义的，反之，酒神的象征却达到了**肯定**的极限。基督教教士一度被喻为"阴险的侏儒族类"、"地下族类"……

2

这一个起点是无比奇特的。我凭借我最内在的经验**发现了**历史所具有的唯一譬喻和对应物——正因此我第一个理解了奇异的酒神现象。同时我视苏格拉底为颓废者，以此毫不含糊地证明，我的心理把握决不会陷入任何道德过敏的危险——视道德本身为颓废的征象，乃是一个创新，是认识史上头等的独特事件。凭借这两个见解，我如何高出于乐观主义和悲观主义的可怜的肤浅空谈之上！我首先看出真正的对立——看出**蜕化的**本能带着隐秘的复仇欲转而反对生命（其典型形态是基督教，叔本华哲学，在某种意义上还有柏拉图哲学，全部唯心主义），反对生于丰盈和满溢的**最高肯定**的公式，无条件的肯定，甚至肯定痛苦，甚至肯定罪恶，甚至肯定生存之一切可疑和异常的特征……对于生命的这种最终的、最快乐的、最热情洋溢的肯定，不但是最高的智慧，而且是**最深刻的**智慧，得到了真理和科学的最有力的证明和维护。凡存在者，无物要抛弃，无物为多余——基督徒

和别的虚无主义者所摈斥的生存之方面，在价值系列中所占据的地位，甚至要无限地高于颓废的本能所赞许、所**称道**的东西。要理解这一点，必须有勇气以及作为勇气之前提的**力**的充溢：因为人是严格按照勇气所**许可**前进的程度，严格按照力的尺度，而接近真理的。强者必须认识和肯定现实，恰如弱者出于虚弱而必定怯懦并且逃避现实——此谓"理想"……他们没有认识的自由：颓废者**离不开**欺骗——这是他们的保存条件。——谁不但理解"酒神的"这个词，而且由这个词而理解自己，他就用不着去反驳柏拉图、基督教或叔本华——他能**嗅到那腐味**……

3

最近我还在《偶像的黄昏》中表明，我如何借此而找到了"悲剧的"这个概念，找到了关于何为悲剧心理的终极知识。"肯定生命，哪怕是在它最异样最艰难的问题上；生命意志在其最高类型的**牺牲**中，为自身的不可穷竭而欢欣鼓舞——我称这为酒神精神，我把这看作通往**悲剧**诗人心理的桥梁。**不是**为了摆脱恐惧和怜悯，不是为了通过猛烈的渲泄而从一种危险的激情中净化自己（亚里士多德如此误解）；而是为了超越恐惧和怜悯，为了**成为**生成之永恒喜悦**本身**——这种喜悦在自身中也包含着毁灭的喜悦……"在这个意义上，我有权把自己看作第一个**悲剧哲学家**——也就是悲观主义哲学家的极端的对立者和相反者。在我之前，没有人把酒神精神变为一种哲学激情：尚缺乏**悲剧智慧**——甚至在苏格拉底前两百年的希腊**大**哲学家身上，我也是徒劳地寻找此种智慧的征兆。唯有对于赫拉克利特，我有所保留，与他接近，我的心情比在其他任何地方更觉温暖和愉快。肯定流逝和**毁灭**，酒神哲学中的决定性因素，肯定矛盾和战争，

生成，以及彻底否定"**存在**"概念——我在其中不能不认出迄今为止与我最相象的思想。"永恒轮回"的学说，即万物之无条件的和无限重复的循环的学说，终究可能也已经为赫拉克利特所教导过。至少那几乎所有根本观念都从赫拉克利特继承而来的斯多噶派有此种学说的迹象。

4

一个宏伟的希望从这论著中说话。我终究没有任何理由放弃对于音乐的一种酒神式未来的希望。让我们放眼一百年以后，设想一下我对两千年来的反自然和人类耻辱的进攻业已成功。那新的生命党，着手于最伟大的使命，培养人类更高的品种，其中包括无情地毁灭一切堕落者和寄生者，将使大地上**生命之丰盈**重新成为可能，从而使酒神境界也必定重新高涨。我预期着一个**悲剧**时代：一旦人类具备一种觉悟，进行最艰苦却也最必要的战争，**并不因此痛苦**，肯定生命的最高艺术，即悲剧，就要复活了……

《查拉图斯特拉如是说》

3

在十九世纪末叶，可有谁清楚地知道强盛时代的诗人们称什么为**灵感**？倘若没有，我愿来说说。——一个人稍微有一点迷信，恐怕就不会拒绝在事实上想象一下，自己成为某些极强大力量的纯粹化身、纯粹传声筒、纯粹媒介。启示的概念就是描述这种情况的，其含义是，使一个人深深震撼颤栗的某种东西，突然以一种不可言说的准确和精细变得**可见**可闻。人倾听，而并

不寻求；人接受，而并不追问谁在给予；一种思想犹如电光突然闪亮，带着必然性，毫不犹豫地获得形式——根本不容我选择。一种喜悦，其巨大的紧张有时通过泪水的汹涌而得舒缓，人此时步态踉跄，时而疾行，时而踟蹰；一种不完全的出神状态（Außer-sich-sein）却又清晰地意识到有无数微妙的震颤和波动流遍全身；一种至深的幸福，痛苦和阴郁在其中并非作为对立面，而是作为条件，作为产物，作为如此光辉灿烂中必有的色彩起作用；一种节律关系的本能，它绷紧了形式的广阔空间——长度，对于扩展的节律的需要，几乎是衡量灵感力量的尺度，是对于灵感的压力和紧张的一种平衡……万物最高程度地显现了，这是不由自主的，却又好象是一种自由情感、绝对、强力、神性的狂飚突起……最奇特的是形象和譬喻不期而至；人不再明白孰为形象，孰为譬喻，一切都以最迅捷、最正确、最单纯的表达方式呈现自己。看来是真的，用查拉图斯特拉的话来说，事物好象自动前来，甘愿充当譬喻。（"这里万物爱抚地走向你的言谈，向你谄媚，因为它们想骑在你的背上驰骋。这里你骑在每种譬喻上驰向每种真理。这里一切存在的语言和语言宝库向你突然打开；这里一切存在都想变成语言，一切生成都想从你学习言谈。"）这便是我对灵感的体会；我不怀疑，必须倒退几千年，才能找到一个能向我说这话的人："这也是我的体会。"

作为艺术的强力意志

(《强力意志》第三卷第四章)

794

我们的宗教、道德和哲学是人的颓废形式。

相反的运动：艺术。

795

艺术哲学**家**。艺术的更高概念。一个人能否站在离别人如此遥远的地方来**塑造他们**呢？(——预习：第一，做一个自我塑造者，一个隐居者；第二，象**迄今为止的**艺术家那样，在某种质料方面，做一个小小的完成者。)

796

在没有艺术家的情形下所出现的艺术品，譬如说，象一个机体，一个组织(普鲁士军官团，耶稣会教团)。艺术家在何种程度上仅仅是一个初级阶段。

世界犹如一件自我生育的艺术品。

797

"艺术家"这种现象最容易**一目了然**，从那里去窥视**强力**、自然等等的**基本本能**！甚至宗教和道德的基本本能！

"游戏"，无何可用——恰恰是充溢着力量的人的理想，是"稚气"。神的稚气，嬉戏着的儿童。

798

日神状态，酒神状态。艺术本身就象一种自然的强力一样借这两种状态表现在人身上，支配着他，不管他是否愿意，或作为驱向幻觉之追力，或作为驱向放纵之追力。这两种状态在日常生活中也有所表现，只是比较弱些：在梦中，在醉中。

但是，即使在梦和醉之间，也存在着同样的对比，两者都在我们身上释放艺术的强力，各自所释放的却不相同：梦释放视觉、联想、诗意的强力，醉释放姿态、激情、歌咏、舞蹈的强力。

799

在狄奥尼索斯的醉之中有性欲和情欲，阿波罗的方式中也不乏这些。在这两种状态之中必定还有一种节奏的差异……**某种醉感的极端平静**（确切地说，时间感和空间感的变缓）特别反映在最平静的姿势和心灵行为的幻觉之中。古典风格本质上表现着平静、单纯、简洁和凝炼，——最高的强力感集中在古典范型之中。拙于反应，一种高度的自信，无争斗之感。

800

醉感——它实际上同**力的过剩**相应——在两性动情期最为强烈：新的器官，新的技能，色彩，外形；——"美化"是高涨的力的结果。美化是**得胜的**意志的表现，是加强了的协调的表现，是所有强烈欲求已达和谐的表现，是分毫不爽地垂直的重力的表现。逻辑和几何的简洁是力量高涨的结果，反过来这种简洁的

感觉又提高了力量感……发展的顶点是伟大的风格。

丑意味着某种型式的颓败、内心欲求的冲突和失调，意味着组织力的衰退，按照心理学的说法，即“意志”的衰退。

那种人们称之为醉的快乐状态，不折不扣是一种高度的强力感……时间感和空间感改变了：天涯海角一览无遗，简直象头一次得以尽收眼底；眼光伸展，投向更纷繁更辽远的事物；器官变而精微，可以明察秋毫，明察瞬息；未卜先知，领悟力直达于蛛丝马迹，一种“智力的”敏感；强健，犹如肌肉中的一种支配感，犹如运动的敏捷和快乐，犹如舞蹈，犹如轻松和快板；强健，犹如强健得以证明之际的快乐，犹如绝技、冒险、无畏、置生死于度外……人生的所有这些高潮时刻相互激励；这一时刻的形象世界和想象世界化作提示满足着另一时刻；就这样，那些原本也许有理由互不相闻的种种状态终于并生互绕、相互合并。例如，宗教的陶醉与性的兴奋（两种深刻的感情，几乎总是奇妙地关联着。什么能取悦于所有虔信的妇女，无分老少？答案是：一个圣人，有着美丽的大腿，仍然年轻，仍然童贞）。悲剧的残酷与怜悯（通常也相互关联着）……春意，舞蹈，音乐，——无非是异性的互相显耀，——而且还有那种浮士德式的“春心无限”。

艺术家倘若有些作为，都一定禀性强健（肉体上也如此），精力过剩，象野兽一般，充满情欲。假如没有某种过于炽烈的性欲，就无法设想会有拉斐尔……创作音乐也还是制造孩子的一种方式；贞洁不过是艺术家的经济学，无论如何，艺术家的创作力总是随着生殖力的终止而终止……艺术家不应当按照本来的面目看事物，而应当看得更丰满，更单纯，更强健，为此在他们自己的生命中就必须有一种朝气和春意，有一种常驻的醉意。

801

在某些状态中，我们置光彩和丰盈于事物，赋予诗意，直到它们反映出我们自身的丰富和生命欢乐；这些状态是：性冲动；醉；宴饮；春天；克敌制胜，嘲弄，绝技；残酷；宗教感的狂喜。三种因素是主要的，即**性冲动**、**醉**和**残酷**，它们都属于人类最古老的**节庆之快乐**，也都在原初的"艺术家"身上占据优势。

反过来，当显示了光彩和丰盈的事物迎面而来，我们身上的动物性的存在就以上述那一切快感状态所寓的**那些区域的兴奋**来作答，而动物性的快感和欲望的这些极其精妙的细微差别的混合就是**审美状态**。审美状态仅仅出现在那些能使肉体的活力横溢的天性之中，第一推动力（Primum mobile）永远是在肉体的活力里面。清醒的人、疲倦的人、精疲力尽的人、干巴巴的人（例如学者）绝对不能从艺术中感受到什么，因为他没有艺术的原动力，没有内在丰富的逼迫——谁不能给予，谁也就无所感受。

"完满"：——在那些状态中（特别是在性爱中）天真地透露出了至深的本能通常尊崇为最高、最令人向往、最有价值的东西，透露出了本能类型的上升运动；而本能实际上也就在力争这种境界。完满是本能的强力感的异常扩展，是丰富，是冲决一切堤防的必然泛滥。

802

艺术使我们想起动物活力的状态；它一方面是旺盛的肉体活力向形象世界和意愿世界的涌流喷射，另一方面是借助崇高生活的形象和意愿对动物性机能的诱发；它是生命感的高涨，也是生命感的激发。

丑在何种程度上也具有这种威力？是在这种程度上：它多少还是在传达艺术家获胜的精力，而他已主宰了这丑和可怖；或者是在这种程度上：它在我们身上稍稍激发起残忍的快感（在某些情况下甚至是自伤的快感，从而又是凌驾我们自身的强力感）。

803

对艺术家来说，"美"之所以是至高无上的东西，那是因为在美里面对立被制服了，强力的最高标志就是胜于对立面，而且毫无紧张之感：暴力不再必要，一切都如此轻松地俯首听命，而且带着友好不过的神态来顺从——这使得艺术家的强力意志欢欣鼓舞。

804

美和丑的生物学价值。那使我们在审美活动中本能地反感的东西，就是被人类长期经验证明为有害的、危险的和可疑的东西：突然说话的审美本能（例如厌恶）包含着一个**判断**。在同样的程度上，美属于有用、有益、提高生命等生物学价值的一般范畴之列，然而是这样——极为长久以来提示着、联系着有用事物和有用状态的种种刺激给我们以美感，即强力感增长的感觉（所以，不仅仅是事物，而且还有伴随着这些事物的感觉或者其象征）。

因此，美和丑被看作有条件的，即要从我们最基本的自我保存的价值着眼。舍此而要设定美的东西和丑的东西是毫无意义的。没有什么美，就象没有什么善和真。在特定场合，它又同某种特定类型的人的保存条件有关，从而，和异常的人、超人相比，

群氓就会在另一类东西上感到美的价值。

这是**近景光学**(Vordergrunds-Optik)，它只对切近的后果加以考察，而美(还有善，还有真)的价值就从它产生。

一切本能判断就一系列因果链条来看都是**目光短浅的**，它们建议，什么事情需要**即刻**去办。理智主要是一种阻止对本能判断作出即时反应的**制动装置**，它止步，它权衡再三，它看到较长远的因果链条。

关于美和丑的判断是目光短浅的（它们总有个理智同自己相对立)，但是在**最高程度**上又是**可信赖的**，它们诉诸我们的本能；就在那里，本能最快地作出决定，断然说出自己的是或否，而这时理智还不曾得发一言。

最通常的美的肯定（Die schönheits-Bejahanugen）是**互相激励**的。审美本能一旦工作起来，结晶在“这一个美”周围的还有许许多多其他来路不同的完满。要保持**客观**是不可能的，要摆脱解释、赋予、充实、诗化的力量也是不可能的(最后这种力量是美的肯定本身的维系)。看见一位“美貌的女子”……

因此，第一，美的判断是**目光短浅**的，它仅仅看到最近的后果；

第二，它**赋予**那个激发它的对象以一种**魔力**，这种魔力是以各个美的判断之间的联想为条件的，**却与那个对象的本质完全无关**。把一个事物感受为美的，这必然是一种错觉(顺便说说，正因为如此，从社会的观点看，恋爱的结婚是一种最不理智的结婚)。

805

关于艺术的发生。**制造完满和发现完满**，这是负担着过重

的性力的大脑组织所固有的（和情人一起消磨的黄昏美化了最细小的偶然事件，生活被美化为一连串精美的事物，“不幸的爱情之不幸，其价值高于一切”）。另一方面，每种完满的和美的东西，其作用犹如对那种热恋状态及其看待世界的方式的一种无意识的回忆。每种完满，事物的完整的美，接触之下都会重新唤起性欲亢奋的极乐。（从生理学角度看：艺术家的创造本能和精液流入血液的份额……）对艺术和美的渴望是对性欲颠狂的间接渴望，他把这种快感传导给大脑。通过“爱”而变得完美的世界。

806

乔装打扮的肉欲：第一，作为理想主义（“柏拉图式”），常见于青年人，造成这样一种凹面镜映象，情人显得与众不同，是一种镶嵌，一种夸张，一种美化，环拥着万物的一种无穷；第二，在爱情宗教中，“一个英俊少年”，“一位佳丽”，无论如何是神圣的，是心灵的新郎和新娘；第三，在艺术中，作为一种“装饰的”力量，就象一个男人看一个女人时简直要把人间一切优点都当礼物送给她一样，艺术家的肉欲也把他一向还尊重和珍视的一切赋予一个对象，他就这样地完成一个对象（把它“理想化”）。女人意识到男人对于女人的感觉，就迎合这种理想化的努力，于是浓妆淡抹，翩行宛舞，巧思纤想；与此同时，她练得羞怯、蕴藉和矜持——出于一种要增加男人的理想化余地的本能。（尽管女性的本能异常精细，羞怯仍然绝不意味着有意的虚伪：她猜到，正是天真的真实的羞耻（die Schamhaftigkeit①）对男人诱惑最甚，

① 此词兼有“羞耻”和“贞洁”之意。

促使他过高评价女人。女人因此而天真——出于本能的精细，这本能把天真无邪的用处晓喻给她。故意**闭着眼睛不去自省**……无论什么场合，只要无意识使得矫饰更有作为，矫饰就变成无意识的。）

807

陶醉真是无所不能，这被称作"爱情"的陶醉，这还不止于爱情的陶醉！对此人人都有切身的体会。只要一个男人来到近旁，一个少女的肌肉力量就会增加，这一点可以用仪器测量出来。在两性更接近的关系中，例如在舞会上或在其他社交场合，这种力量一发增加到可以成为真正**神力**的地步，最后人们不信赖他的眼睛和他的表了！在这里当然要考虑到，就象每一种快速运动一样，跳舞本身已经为整个血管、神经和肌肉组织带来一种陶醉了。在这种情况下，就要计算双重陶醉的联合作用。有时候有点儿疯狂是多么聪明！……有一些事实，人是从来不可向自己承认的；就此而言，人是女人，就此而言，人具有女性的全部羞耻心(pudeur)……在那里跳舞的这些年青人，显然已超然物外，他们不过是在同仅可触知的理想跳舞，而且他们甚至看见理想们围绕自己而坐——那些母亲们①！……得以引证《浮士德》的场合……当她们有点儿疯狂的时候，这些尤物呵，看起来真是无比地动人，而她们自己也清清楚楚呢！正因为她们清楚这一点，她们甚至变得更讨人喜欢了！最后，她们的装束也激励着她们；她们的装束是她们的**第三项**小小的陶醉：她们信奉她们的裁缝就象是信奉她们的上帝，——而谁又会去反对她们的这个信仰！这个

---

① 即《浮士德》中的"坤元"，故下面有引证《浮士德》之说。

信仰造福于人！而自我欣赏是健康的！自我欣赏可以预防伤风。可曾有一个知道自己衣着华丽的漂亮女人伤风过吗？从来不曾有过！我甚至设想，她即使几乎一丝不挂也不会伤风。

808

想要得到醉的变形力量究竟有多大的最令人惊叹的证明吗？“爱情”就是这证明，在世界的一切语言和一切缄默之中，这东西都被称作爱情。在这里，醉是这样来处置现实的：在恋爱者的意识里，真实的动机消隐了，别的什么东西似乎取代了它的位置，——喀耳刻的所有魔镜的颤动和闪光……在这一点上，人和动物并无区别；精神、善和诚实尤其无所区别。谁精明，谁就被精明地愚弄；谁粗鲁，谁就被粗鲁地愚弄。但是，爱，甚至对上帝的爱，“拯救灵魂”的神圣的爱，归根到底都是一码事：这是一种冠冕堂皇地把自己理想化的狂热，一种巧妙地编造关于自己的谎言的醉态……而当一个人恋爱的时候，他一定善于向自己撒谎，撒关于自己的谎：他似乎面目一新了，更强壮、更丰富、更完美了，他是更完美了……在这里，我们发现**艺术**是一种生物机能，我们发现它被置入“爱”的天使般的本能之中，我们发现它是生命的最强大动力，——因此，甚至在撒谎这一点上，艺术也是非常合乎目的的……可是，如果我们在它的欺诳力量上停留下来，我们就错了。它的作为不止于想象，它甚至改变价值。而且并非仅仅是说它改变价值感：恋爱者是更有价值的，是比较强有力的。在动物身上，这种状态产生出新的武器、色素、颜色和外形，特别是新的运动、新的节奏、新的声音和引诱。在人身上，事情并无不同。他的整个组织比以往更丰富了，比不恋爱时更有力、**更完备了**。恋爱者成了挥霍者，他富裕得足以这样做。他现

在胆大妄为，成了冒险家，成了一个宽宏大量、纯洁无邪的天真汉。他又信奉上帝了，他信奉德行了，因为他信奉爱。除此之外，这个幸福的白痴增添了翅膀和新的能力，甚至艺术之门也为他敞开了。如果我们从借音和字抒情的作品里删去了那种内在狂热的暗示，那么，抒情诗和音乐还剩下些什么呢？……为艺术而艺术(L'art pour l'art)多半是在沼泽里垂死挣扎的冻僵了的青蛙的高超聒噪……其他一切都是爱创造的……

809

一切艺术都是作为对肌肉和感官的暗示而发挥作用的，肌肉和感官本来就是在天真的艺术型的人身上活动的。艺术向来只对艺术家说话，它对肉体极其灵敏的这个类型说话。“外行”这个概念是一个错误概念。聋子不是听力正常的人的一个类别。

一切艺术有**健身**作用，可以增添力量，燃起欲火（即力量感），激起对醉的全部微妙的回忆，——有一种特别的记忆潜入这种状态，一个遥远的稍纵即逝的感觉世界回到这里来了。

丑，即艺术的对立面，是艺术所要排斥的，是它的**否定**。只要一察觉到衰落、生命的枯竭，一察觉到瘫软、瓦解和腐败，不论相隔多远，审美者都要作出**否定**的反应。丑起着**压抑**的作用，它是压抑的标志。它**夺走**力量，它使人枯竭，它压迫……丑**暗示**着丑恶的东西。一个人可以从他的健康状况来验证，生病会怎样明显地提高对于丑恶事物的想象力。对事业、意趣、问题的选择变得不同了。在逻辑的领域里也有与丑血缘相近的状态——笨重，迟钝。从力学上说，这里失去了平衡，丑跛足而行，丑跌跌撞撞，恰与舞蹈者的神圣的轻盈相反。

审美状态具有丰富的**传达手段**，同时对刺激和信号具有高**度感受性**。它是生物之间进行交流和传递的顶峰，它是语言的泉源。语言在这里有其起源，这一点适用于声音语言，就同适用于手势表情语言、眼神语言一样。较完全的现象总是起点，我们的能力是从较完全的能力中分化出来的。可是，即使到今天，人们仍然还用肌肉来听，甚至还用肌肉来读。

每一种成熟的艺术都有许多惯例作为基础，因为它总是一种语言。惯例是伟大艺术的条件而不是它的障碍……生命的高涨总是提高了人的传达力，同时也提高了人的理解力。**深入他人灵魂而共生**本来无关乎道德，却是一种对于暗示的生理易感性。“同情”或所谓“利他主义”不过是被当作精神性来看待的心理动力联系（查理·费勒[①]所说的心理动力感应）的现形。人们从来不传达思想，他们传达动作，传达用表情和动作表达的符号，这些东西被我们**事后解释**为思想。

810

与音乐相比，一切借用言词的传达都是无耻的方式，言词使内容变得稀薄而愚蠢，言词抹杀个性，言词化神奇为陈腐。

811

正是那些例外的情形造成了艺术家，这些情形全都和病态深有亲缘和深相纠结，以至于看起来当个艺术家而又没有病是不可能的。

以下生理状态在艺术家身上被培育成“个性”，一般来说它

① 查理·费勒（Charles Féré），19世纪法国心理学家。

们在某种程度上也附着于普通人：

第一，醉：高度的力感，一种通过事物来反映自身的充实和完满的内在冲动；

第二，某种官能的极端敏锐，以至于它能够理解并且创造一种完全不同的符号语言，这种敏锐常常同有些神经病相联；极端的灵活性，从中发展出一种高度的传达能力；谈论一切能给出符号的事物的愿望；似乎要通过符号和表情姿势摆脱自我的需要；用成百种语言方式来谈论自己的能力——一种**爆发**状态。首先必须把这样一种状态设想为通过各种肌肉劳作和活动而从极度的内在紧张中摆脱出来的驱迫和冲动，然后把它设想为**这种**向内部过程（想象、思想、欲望）发展的**运动**的自发**协调**，——设想为整个肌肉组织在从内发挥作用的强烈刺激推动下的一种自动作用；没有能力去**阻止**反应；制动装置简直**束之高阁**了。每一种内部运动（感觉、思想、情绪）都伴随着**血管的变化**，随之而来的是肤色、体温和体液分泌的变化。音乐的**暗示力量**，它的“精神暗示”①；

第三，**模仿的冲动**：一种异常的过敏，这时一定的榜样富有感染力地传达自己，一种状态已经根据符号被猜中和**显示出来**了……一个印象在头脑里一闪现，就作为肢体的运动而发生作用了——意志的某种停顿（叔本华！！！）……对外部世界的某种闭目塞听，**忍受下来的**刺激范围严格地限定了。

这一点区别了艺术家和外行（艺术的接受者）：后者在接受中达到其兴奋高潮，前者则是在给与中。因此，这两种资质的对抗不但是合乎自然的，而且也是值得想望的了。其中每一种状

① 原文为法文。

态各有一个相反的着眼点，要求艺术家具备听众(批评家)的眼光，就等于要求他使自己以及自己的创作力枯竭……这里的情形同两性差别相类似，人们不应当要求从事给与的艺术家变成女人，即要他“从事接受”。

我们的美学就这方面来说至今还是一种女人美学，仅仅是由接受者们为艺术提出了他们关于“什么是美”的经验。在全部哲学中，迄今为止还缺乏艺术家……正如前面所指出的，这是一个不可避免的缺陷，因为只要艺术家开始去理解自己，他立刻也就误解了自己，他不应该向后看，他根本不应该看，他必须给予。没有能力做批评家，这是艺术家的荣幸，否则，他只是半瓶醋，只是“赶时髦”。

812

这里我举出一系列心理状态作为充实而旺盛的生命的标志，人们今天习惯于把这些标志视为病态的。然而，在这同时，我们已经放弃谈论健康的与病态的之间的对立了，问题只涉及到程度。在这一点上，我的看法是：今天被称为“健康”的东西不过意味着下述状态的一种较低级的水平，这种状态在有利情形下会变成健康；我们相对来说都是有病的……艺术家属于一个更强壮的种族。对我们来说会造成危害的东西，在我们身上会成为病态的东西，在他身上却是自然。可是人们表示反对，认为正是机器的失灵才使人得以对各种暗示具备过度的理解力，证据是我们那些歇斯底里的女人。

正如生命的枯竭一样，生气和精力的充溢能够带来局部的压抑、感官的幻觉、对暗示的敏感等表征，刺激所据的条件不同，效果却相同……不同的主要是最后效果，一切病态天性由于神

经的离心倾向而造成的极度松弛，与艺术家的状态毫无共通之处，后者不必为他的美好时光还债……他富裕得足以能够挥霍而不至于穷竭。

就象如今“天才”可以被看作神经官能症的一种形式一样，艺术的暗示力量也许可以被同样看待，而我们的**戏子们**事实上仅仅与歇斯底里女人是一路货色!!!不过，这是反对“今天”，而不是反对“艺术家”。

非艺术状态：客观状态，反映状态，意志被解除的状态……（叔本华的荒唐误解是他把艺术当作通向否定生命的桥梁……）非艺术状态：使人变得枯竭、贫乏、苍白，生命因瞥见这些状态而受苦——基督徒。

813

现代艺术家在生理上与歇斯底里血缘最近，他们的性格也是根据这种病态而被描画出来的。歇斯底里是假的，他们为了撒谎的乐趣而撒谎，他们在每种矫饰的艺术中都是令人叹服的——如果病态的虚荣心不曾愚弄他们的话。这虚荣心犹如一种持续不断的热病，需要麻醉剂，什么自欺和约许片刻慰藉的闹剧都吓不退它。（**没有能力**骄傲，为深入骨髓的自卑不断报仇的需要——这差不多就是这类虚荣心的定义。）

他们的整个系统荒谬地易于激动，这把他们的全部经历都变成危机，把“戏剧性因素”塞进最微不足道的生活细节里面，夺走他们的一切可预测因素。他们不再是人，至多是角色的会合，其中忽而这个角色、忽而那个角色带着无耻的狂妄态度出来自我标榜一番。刚好在这一点上，他们和演员一样伟大：所有这些可怜的无意志者，医生总是守在旁边研究着他们，他们用他们的

做表情的、变形的以及进入几乎任何一种派定角色的高超技巧而令人惊呆。

814

艺术家不是有**巨大**激情的人，尽管他们喜欢向我们和向自己这样宣称。有两个根据：他们面对自己缺乏羞耻心（他们**在生活之际**盯着自己；他们窥伺自己，他们过于好奇），他们面对巨大激情也缺乏羞耻心（他们作为戏子而滥用它）；第二，他们的高利贷者——他们的才能——通常不乐意他们如此挥霍被叫做激情的那种力量。有才能的人同时是他的才能的牺牲品：人们生活在他的才能的高利盘剥之下。

一个人并非通过表现他的激情来摆脱激情，毋宁说**当**他表现它的**时候**他是摆脱了它。（歌德的教导不同，不过好象他在这方面故意误解自己——出于审慎。）

815

关于生活的理性。一种相对的贞洁，哪怕在思想中也对色情持有一种基本的聪明的谨慎，这一点对于秉赋丰富的完满的天性来说也算是巨大的生活理性。这个原理特别适用于**艺术家**，它属于最高的生活智慧之列。明白无疑地赞同这一见解的呼声已经升高，我这里提起司汤达、泰·戈蒂叶，还有福楼拜。艺术家按照其性质来说恐怕难免是好色之徒，一般易受刺激，每种官能都开放着，远远地就能对刺激和刺激的暗示起反应。尽管如此，平均而论，处在他的任务、他要获得技能的意愿的压力下，他倒真正是个节制的人，甚至常常是个贞洁的人。他的占优势的本能要他这样，它不允许他随随便便地消耗自己。一个人在

艺术构思中消耗的力和一个人在性行为中消耗的力是同一种力：只有一种类型的力。对于一个艺术家来说，**在这方面**输掉，**在这方面**消耗自己，就是背叛：它泄露了本能的欠缺和一般来说意志的欠缺，它可能是颓废的标志，无论如何，它把他的艺术贬值到了不可估量的程度。

816

同艺术家相比，**科学家**的出现确实是生命的某种限制和降级的标志(但也是**强大、严格、顽强、意志力**的标志)。

在何种程度上，艺术家身上的虚饰，对**真实**和**效用**的漠不关心，可以是年轻和"**稚气**"的表征……他们的惯常举止，他们的不理智，他们对自己的无知，他们对"永恒价值"的淡漠，他们"游戏"时的认真，——他们的缺少体面；丑角与上帝为邻，圣徒与恶棍为邻……**模仿**是一种专横的本能。**上升的艺术家**和**下降的艺术家**，他们是否属于一切阶段？……是的！

817

倘若其中没有女人和女人的工作，艺术和科学的整个链条是否会缺少某一个环节呢？我们承认这个例外——它证明了规则——女人总是把算不上工作的事做得尽善尽美，例如写信、写回忆录、做最棘手的手工活，总之，这些事并非手艺，而这正是因为她在其中实现自己，因为她借此服从了她所赋有的唯一的艺术冲动——**她要讨人喜欢**……可是，女人和真正艺术家的热烈的冷淡岂可同日而语？后者赋予一种声响、一种气息、一种细微末节(Hopsasa)以较它本身更多的意义；他伸开五指抓取最隐蔽最内在的东西；他不把价值给予任何一个事物，除非它知道变为

形式(除非它自首，除非它自己亮相)。艺术，就象艺术家所从事的那样，难道你们不明白它是什么吗？它是对一切羞耻心(pudeurs)的剿杀……只有在这个世纪女人才胆敢涉足文学(老米拉波说：向文坛流氓、无聊文人看齐。①)她写作，她搞艺术，她失去本能。人们不禁要问：究竟**往何处去**？

818

一个人只有当他把一切非艺术家看作"形式"的东西感受为内容、为"事物本身"的时候，才是艺术家。如此他当然就属于一个颠倒的世界，因为从今以后内容被看成了纯粹形式的东西，我们的生命也算在内。

819

对于**细微差别**(真正的现代行为)以及不平常事物的领悟和喜爱是与本能背道而驰的，本能的兴趣和力量在于抓住**典型事物**，如同黄金时代的希腊风尚那样。其中有一种对蓬勃生机的制服，**分寸**成为主人，坚强灵魂的那种**平静**乃是根基，它动作缓慢，对过分的生机怀有厌恶之情。普遍情况、法则受到**重视**和**强调**，相反，例外被放到一边，细微差别被一笔抹杀。坚固、有力、牢靠的东西，宽广有力地栖息着的、掩藏自身力量的生活，这一切"**令人愉快**"，即符合人们的自我评价。

820

大抵说来，我认为艺术家比迄今为止的全部哲学家更正确，

---

① 原文为法文。

他们没有离开生命循之而前进的总轨道，他们热爱"尘世"事物，——他们爱他们的感官。在我看来，追求"禁欲"倘若不是一种纯粹的虚伪或自欺，那就或者是一种误解，或者是一种病态，或者是一种治疗。我祝愿我自己、一切不为清教徒良心所困扰而生活着的人们及可得而如此生活的人们，不断增进其感官的精神性和多重性，我们的确愿为感官的精细、丰富和有力而感谢它们，并且为此而向它们奉献我们最好的精神成果。象僧侣和形而上学那样把感官斥为异端与我们何干！我们已经不再需要这样制造异端，一个人象歌德那样以不断增长的乐趣和诚意依恋着"尘世事物"，这正是有教养的标志，这样他就会坚持一个伟大的人类观念，当人学会美化自己的时候，他就成了**存在的美化者**。

821

艺术中的悲观主义？——艺术家逐渐为方法本身而喜欢方法，醉在方法中认出了自己：极端的精致和色彩的鲜丽，线条的清晰，音色的细腻——在正规状态下任何特色都阙如之处的**特色**。一切有特色的东西，一切细微差别，只要它们令人想到醉引起的极端的力量之振奋，就会重新唤起这种醉感。艺术作品的作用在于**激发艺术创造状态**，激发醉境。

艺术的本质方面始终在于它使存在完成(Daseins-Vollendung)，它产生完美和充实，艺术本质上是**肯定**，是**祝福**，是**存在的神化**……一种**悲观主义的艺术**意味着什么？这不是自相矛盾(contradiction)吗？是的。当叔本华把某些艺术作品用来为悲观主义服务时，他**错了**。悲剧并**不**教人"听天由命"……**可怕可疑**事物本身就已经体现着艺术家的强力本能和雄伟气魄，他不

怕它们……根本不存在悲观主义的艺术……艺术从事着肯定。作品从事着肯定。可是左拉呢？可是龚古尔兄弟呢？他们表现的事物是丑的，然而他们之表现它们是出于**对这些丑的事物的乐趣**……无济于事！你们还要固执己见，你们就是在欺骗自己。陀思妥耶夫斯基是怎样的救星啊！

822

倘若我的读者们被充分地告知，生活大舞台上的"善"同样意味着枯竭的一种形式，那么，他们就会尊重基督教的结论了，它把善想象为**丑的东西**。基督教在这一点上倒是对的。

对一个哲学家来说，宣布"善与美是一回事"是一种卑鄙行为，如果他竟然还要补充说"真也如此"，那他真该打。真理是丑的。

我们有了艺术，依靠它我们就**不致毁于真理**。

823

艺术的道德化。艺术是对道德约束和道德广角镜的摆脱，或者是对它们的嘲讽。逃回大自然，在那里大自然的**美**与**恐怖**交媾。**伟人**之受孕。

——脆弱而无用的奢侈的灵魂，一阵微风就使它黯然，"**美丽的灵魂**"。

——**褪色的古代理想**，将以其不可调和的严厉和残忍觉醒，恢复它们的本来面目；最为恢宏大观的怪物。

——心领神会到所有的道德化艺术家都不知不觉地在蠕行和做戏，是一种幸灾乐祸的享受。

——艺术的**造作**，——把艺术的不道德大白于天下。

——把“理想化的基本力量”(肉欲、醉、太多的兽性)大白于天下。

824

艺术中的现代**伪币制造活动**：这被认为是必不可少的，也就是说，这**适应于现代精神的**最实际的需要。

人们填补**才能**的缺陷，更多地填补**教育**、**阅历和素养**的缺陷。

第一，他们找一伙**不大在行的**公众，这些公众无条件地爱他们(并且顷刻间就跪倒在**角色**面前)。我们这个世纪的迷信，对“天才”的迷信，助长了这一点。

第二，他们虚张声势地谈论一个民主时代的怨天尤人、贪慕功名和自我掩饰的黑暗本能：**姿态**的重要性。

第三，他们把一种艺术的方法搬到另一种艺术中去，把艺术的目的与知识的目的、教会的目的、种族利益(民族主义)的目的或哲学的目的混为一谈，——他们一下子敲响所有的钟，以激起似是而非的疑惑：兴许他们是一个神。

第四，他们奉承女人、受难者和愤怒者，而且他们使麻醉剂和鸦片剂在艺术中也占据优势。他们把有教养的人、诗歌和古老历史的读者逗得心痒难熬。

825

“公众”和“佼佼者”的区别：一个人要满足前者在今天就必须是个江湖骗子，要满足后者就只要**愿意**是个高手，岂有他哉！我们本世纪特有的天才抹平了这个区别，在两方面都称得上伟大；维克多·雨果和里查德·瓦格纳的巨大骗术，不过还要与如

此真实的**高超技艺**相交媾，甚至足以使艺术感官最精细的人也心满意足。于是**缺少大师**，他们有一种游移的眼光，时而要照顾最粗俗的需要，时而要照顾最精雅的需要。

826

虚假的“**强化**”：第一，在浪漫主义中，这种经常的富于表情(espressivo)不是强大的标志，而是一种欠缺感的标志；

第二，**如画的**音乐，所谓戏剧性的音乐，要特别**容易些**(如同恶毒地散布流言蜚语以及自然主义小说里罗列事实和特征一样)；

第三，“**激情**”是神经和疲倦心灵的事情，譬如从峻岭、荒漠、暴风雨、宴饮和可憎的事得到的享受，从大量的和坚实的东西得到的享受(例如在历史学家那里)；**事实上存在着一种对逾常感觉的崇拜**(强大的时代在艺术中有一种相反的需要，对于激情的反面的需要，这是怎么回事?)。

第四，对于**刺激性题材**的偏爱(色情或社会主义或病理学)：这一切标记都是为了今天那些人、那些**劳累过度的人**、变得涣散或虚弱的人制定的。

对人们必须**施暴政**，才能**奏效**。

827

现代的艺术是一种施暴政的艺术。粗糙而强迫推行的**轮廓逻辑**，题材被简化成了公式，公式在施暴政。线条中包含着一种未开化的杂多，一种压倒一切的堆积，把感官弄得混乱不堪；色彩、题材和欲望的蛮横。例子：左拉，瓦格纳，在更精神化的层次上还有泰纳。从而便是**逻辑**、**堆积**和**蛮横**。

828

关于**画家**。所有那些现代作家都是曾经幻想过要做画家的诗人。有的曾在历史里寻找悲剧，有的却在发掘风俗剧；前者正在表现哲学，后者则在参悟宗教。①这一个模仿拉斐尔，那一个模仿早期意大利大师；风景画家用树和云彩来制作颂歌或挽歌。没有人是纯粹的画家，人人都是各种各样事件或理论的考古学家、心理学家和舞台主持人。他们欣赏我们的博学，欣赏我们的哲学。他们和我们一样富于一般的思想，并且丰富得过了头。他们爱好一种形式并不是为了它是什么，而是为了它**表达**了什么。他们是博学的、苦恼的、探索的时代的产儿，与那些不事阅读、只想用眼睛来享受的古代大师们相距千里。

829

瓦格纳的音乐在根子上也还是文学，它当之无愧地是十足的法国浪漫主义：异国情调（迥异的时代、风俗和激情）的魅力，施加于多愁善感的小康国民。跨进极其遥远的异国的史前天地时的狂喜，那通道是凭书本导引的，整个地平线因此用新的颜色和可能性描绘出来……对更为遥远的未知世界的憧憬，对林荫道的鄙弃……不用欺骗自己，因为民族主义也只是异国情调的一种形式……浪漫主义音乐家叙述的是异国书籍在他们身上做成了什么，人们一心想经历异国事件以及佛罗伦萨和威尼斯风味的激情，最后**人们满足于在想象中**寻求**它们**……根本的东西是一种新的渴望，一种照着做、照着生活的愿望，灵魂的乔装和

① 这两句原文为法文。

作假……浪漫主义艺术只是对一种不成功的"真实性"的应急措施。

创新的尝试：革命，拿破仑。拿破仑代表着精神之新可能性的激情，精神的空间扩张。

意志越衰弱，感受、想象、梦想新奇事物的欲望就越漫无节制。人们经历过的放荡事情的后果：贪求放荡感觉的饥火中烧……异国文学提供了最过瘾的作料。

830

文克尔曼和歌德的希腊人，维克多·雨果的东方人，瓦格纳的冰岛诗歌式人物，瓦尔特·司各特的十三世纪英国人——总有一天整部喜剧会被揭穿！这一切都是异乎寻常地历史地虚假的，然而却是时髦的。

831

关于**民族的天才**对待外来的和借鉴的东西的态度的特点。——

英国的天才把自己感受到的一切粗俗化和自然化；

法国的天才把它们稀薄化、简单化、逻辑化、装潢打扮；

德国的天才把它们融合、调和、缠绕和道德化；

意大利的天才远为自如和巧妙地使用借鉴的东西，并且往里放入的要百倍地多于从中取出的，他是**最丰富的**天才，他赠送得最多。

832

犹太人借助亨利希·海涅和奥芬巴赫而在艺术领域里达乎

天才，奥芬巴赫[1]是一个最机智最放纵的色情狂，作为一个音乐家，他保持着伟大的传统，对并非只有耳朵的人来说，他是一次真正的解放，摆脱了那些感伤的归根到底是**堕落的**德国浪漫派音乐家。

833

奥芬巴赫：法国音乐兼伏尔泰式的智慧，自由，放纵，带着一丁点儿冷笑，然而明朗，机智到了平庸的地步（他不事**修饰**），毫无病态的或曰金发维也纳人的淫荡的做作（mignardise）。

834

倘若把艺术家的天才理解为法则下最高的自由，最凝重之中的神性的轻快和敏捷，那么，奥芬巴赫比瓦格纳更有权利被称为"天才"。瓦格纳笨重而迟钝，对他来说，没有什么比最纵情的完美时刻更陌生的了，而这种时刻在小丑奥芬巴赫那里每插科打诨一次几乎都能达到五、六次。不过关于天才也许可以有别的什么理解。

835

关于"**音乐**"。德国音乐、法国音乐和意大利音乐。（我们的政治上最卑微的时代是**最多产的**时代。斯拉夫人？）文化历史的芭蕾：战胜了歌剧。戏剧演员的音乐和音乐家的音乐。如果认为瓦格纳作的曲子是**形式**，那是误解，它是无形式的东西。**戏剧**结构的可能性现在尚有待于发现。节奏。为了"表达"不惜一切

① 奥芬巴赫（1819—1880），法国音乐家，原籍德国，一生创作了大量轻歌剧，代表作是《霍夫曼的故事》。

代价。《卡门》的光荣。亨利希·许茨（以及"李斯特协会"）的光荣——乐器的卖淫。门德尔松的光荣：歌德的一个要素就在其中而不在任何别处！（就象歌德的另一个要素在拉结身上趋于完成、第三个要素在亨利希·海涅身上趋于完成一样。）

836

描述的音乐；听任真实去**发挥作用**……所有这类艺术都是**较为容易的、较近于模仿的**，低能儿就追求它们。向本能呼吁；**暗示的**艺术。

837

关于我们的**现代音乐**。旋律的衰弱就象"思想"的衰弱，辩证法的衰弱，精神活动自由的衰弱，——一种笨拙和迟钝，正发展成为新的冒险甚至发展成为原则；——最后，人们只有其天资的原则，即**天资狭窄**的原则。

"戏剧音乐"是胡扯！这纯粹是坏音乐……当人们达不到高度智慧及这种智慧的（如伏尔泰的）幸福之时，"感情"和"激情"就成了替代品。"感情"和"激情"在技术上**较容易**表达，而这又是以更为可怜的艺术家为前提的。转向戏剧暴露了一个艺术家支配虚假手段比支配真实手段在行。我们有了**戏剧绘画、戏剧诗歌**等等。

838

我们在**音乐**里缺少一种懂得为音乐家设置规则、创造良心的**美学**；由此造成的后果是，我们缺少一场为"原则"的真正的斗争——因为作为音乐家我们同样厉害地嘲笑这个领域里的赫巴

特的幻想，就象嘲笑叔本华的幻想一样。事实上从中产生了一个巨大的困难：我们不再知道论证"典范"、"卓越技巧"、"完满"等概念，我们在价值领域里凭着往日爱好和欣赏的本能四处盲目地摸索，我们几乎信奉"凡使我们高兴的便是好的"……完全无辜的贝多芬到处被称作"古典派"，这种情形引起了我的怀疑。我本会严格坚持，在其他艺术中，人们是把古典派理解为同贝多芬相反的类型的。然而更有甚者，瓦格纳的完美的耀眼的**风格之瓦解**(Stil-Auflösung)，他的所谓戏剧风格，居然被当作"榜样"、"卓越技巧"、"进步"而受人仿效和大出风头，于是我忍无可忍了。音乐中的戏剧风格，如瓦格纳所理解的那样，便是根本放弃风格，服从于以下前提：另一种东西与音乐相比要百倍地重要，这种东西就是戏剧。瓦格纳会画画，他不是为了音乐而使用音乐，他故作姿态，他是诗人；最后，他象所有剧场艺术家一样诉诸"美感"和"高耸的酥胸"，他同所有剧场艺术家一道诱使女人和文化贫乏之辈皈依自己，可是，音乐与女人及文化贫乏之辈何干！这些人全无艺术的良心，当一种艺术的首要的必不可少的优点因为次要的目的（例如戏剧的奴婢（ancilla dramaturgica））而被践踏和嘲弄时，他们无动于衷。当**所要表达的东西**即艺术本身失去了它自己的规则时，随着表达手段的任何扩展都会发生什么事情呀！如画一样的华美和色调的强烈，声调的象征意义，节奏，谐音和不谐音的色调，音乐的暗示意义，靠瓦格纳而获得支配地位的音乐的官感，这就是瓦格纳在音乐中所认识、强调和发展的一切。维克多·雨果在语言中做了相似的事情，然而如今在法国，人们谈及雨果时已经自问：难道没有败坏语言吗……随着官感在语言中被抬高，语言中的理性、智慧和深刻的法则难道没有被压低吗？诗人在法国成了雕塑匠，音乐家

在德国成了戏剧演员和文化油漆匠，难道这不是颓废的征兆吗？

839

今天还有一种音乐家的悲观主义，甚至在非音乐家之中也有。谁没有遇到过、谁没有诅咒过这种晦气的青年人，他把他的钢琴捶出绝望的叫嚣，他在自己面前亲手搅动着阴郁的灰褐色的和声的泥浆？一个人以此而被认出是个悲观主义者……那么他是否也以此而被认出是个“音乐家”呢？反正我是不会相信的。瓦格纳之徒的纯粹血统(pur sang)是非音乐的，他屈从音乐的自然力差不多就象女人屈从她的催眠师的意志，而为了能够作到这一点，他就不可因为严厉而细腻的良心而在音乐和音乐效果的谜画(rebus musics et musicantibus)中变得多疑。我说“差不多就象”，可是也许在这里事情的真相超过一个比喻。不妨细想一下瓦格纳带着偏爱而使用着的制造效果的手段（其中很大一部分他还得自己来发明）：它们与催眠师用来制造效果的手段有着惊人的相似（动作的选择，他的乐队的音色；竭力逃避旋律的逻辑和规矩；蹑行，抚摸，神秘，他的“回旋曲”的歇斯底里）。那样一种状态，例如《罗恩格林》序曲使男听众特别是女听众所陷入的状态，同梦游者的恍惚有什么实质性区别呢？我听到一个意大利女人在听了上述序曲之后，带着那双女瓦格纳迷善于做出的狂喜的眼神，如此说道：“这音乐多能催人入睡啊！”①

① 此句原文为意大利文。

840

音乐中的宗教。一切宗教需要在瓦格纳的音乐里仍获得多少未被承认甚至未被理解的满足！那里面仍有多少祈祷、修身、涂油膏礼、“处女贞操”、“拯救”在发言！……音乐可以抄袭词和概念——它怎样地从中获利呵，这狡诈的天使，它引导人追溯、**诱惑人追溯**曾经相信过的一切！……当任何一种古老本能用颤抖的嘴唇从禁杯里啜饮时，我们理智的良心无须自愧，它停留在外边……这是聪明，健康，就它由于宗教本能的满足而流露羞愧来说，甚至还是一个善的标志……阴险的基督教教义：“后期瓦格纳”音乐的典型。

841

我区分面对人的勇气、面对物的勇气和面对纸张的勇气。例如，大卫·施特劳斯[1]的勇气就属于最后一种。我又区分有证人的勇气和没有证人的勇气，一个基督教徒、一个上帝的信徒的勇气根本不可能是没有证人的勇气，仅这一点就足以使它贬值了。最后，我还区分出于禀性的勇气和出于对畏惧的畏惧的勇气，道德的勇气是后者的特例。出于绝望的勇气也属于此类。

瓦格纳具有这一类勇气。他在音乐方面的处境基本上是绝望的。使人能够成为好音乐家的两大要素他都缺乏：自然和文化，音乐的天分和音乐的训练。他可有勇气：他把这缺陷制作成一个原则，他替自己**发明了**音乐的一个种类。“戏剧音乐”，如他

---

[1] 大卫·施特劳斯（1808—1874），德国神学家、哲学家，青年黑格尔派领袖之一，《耶稣传》的作者。

所发明的那样，就是他能够制造的音乐，它的概念是瓦格纳的界限。

然而这是误解了他！——误解了他吗？……六分之五的现代音乐家都同他境况一样。瓦格纳是他们的救星，而且六分之五还是"最小的数目"。无论何处，只要自然无情地显示自己，而文化却停留在一种偶然、尝试、一知半解的状态，艺术家就会本能地——我说什么啦？——热情地转向瓦格纳，象诗人所说的那样："一半人拉他，一半他自沉。"①

842

"音乐"和伟大的风格。一个艺术家的伟大不能用他所激起的"美感"来衡量，淑女们才乐意信这一套。应该用他接近伟大风格、擅长伟大风格的程度来衡量。伟大的风格与伟大的情感的共通之点是，它不屑于讨好，它想不起劝说，它下命令，它意欲……支配人们的混乱，迫使他们的混乱成为形式：合乎逻辑，简单，明确，成为数学、**法律**——在这里，这就是伟大的野心。人们因此而骇退了；没有任何东西再能刺激起对这种强者的爱，荒漠围绕着他们，缄默，仿佛面临一种巨大恶行而恐惧……一切艺术都熟悉伟大风格的这种追求者，为何在音乐中却没有他们？还不曾有过一个音乐家象完成了匹提宫(palazzo pitti)的那个建筑师那样来建造……这是一个问题。莫非音乐属于那种文化，在那里各种类型的强者的王国已经到了尽头？莫非伟大风格的概念终于同音乐的灵魂——我们音乐中的"女人"——发生了冲突？……

① 引自歌德《渔夫》一诗。

我在这里触及了一个关键问题：我们的全部音乐何所归属？古典趣味的时代不知道任何可以同它相比较的东西，当文艺复兴的世界迎来自己的黄昏，当“自由”辞别风俗甚至辞别人而去，音乐却繁荣起来了，莫非反文艺复兴就成了它的特征？莫非它是巴罗克风格的姐妹，既然它们总是同生共存？音乐、现代音乐不是已经颓废了吗？……

我在前面已经指出这个问题：我们的音乐是否不是艺术中的反文艺复兴？它是否不是巴洛克风格的近亲？它是否不是在同一切古典趣味的冲突中成长的，以至于在它之中古典主义的每一要求都被它禁止？

对这个头等有价值的问题的答案本应当无庸置疑，倘若以下事实获得正确评价：音乐作为**浪漫主义**，同时也作为对古典主主的反动，达到了它的最高成熟和丰收。

莫扎特——这温柔可爱的灵魂，可是相当十八世纪气，甚至在他的严肃之中……贝多芬，按照**法国的**浪漫主义概念的含义，是第一个伟大的浪漫主义者，就象瓦格纳是最后一个伟大的浪漫主义者一样……他们俩人都是古典趣味、严谨风格的本能的反对者，不必说在这一点上的“伟大”了。

843

浪漫主义，如同一切现代问题一样，是一个歧义的问题。

审美状态是两面的：一方面是丰富和赠送，另一方面是寻求和渴慕。

844

一个浪漫主义者是这样一个艺术家：对自己的巨大不

满造就了他，他把目光从自己和同代人身上移开，去回顾过去。

845

艺术是**对现实不满**的结果吗？抑或是**对所经历的幸福**表示感激？前者是**浪漫主义**，后者是颂扬和赞美（简言之，**神化的艺术**）。拉斐尔也属后者，不过他犯有这种欺诈行为：把基督教世界观的**外表**奉若神明。他之感谢生活恰恰是因为生活并非**纯粹**基督教生活。

世界受不了道德的解说。基督教就是用道德的解说来“征服”世界即否定世界的企图。实际上（in praxi），这样一种疯狂的谋杀——人类面对世界的一种疯狂的自我抬高——只能以人类的阴暗、渺小和贫困告终：只有最平凡最无害的族类，只有群居的人们，才能在那里有所指望，倘若愿意，不妨说他们在那里还能**繁荣滋生**。

荷马是**神化的艺术家**，**鲁**本斯亦然。音乐尚没有这种艺术家。

对**伟大的作恶者**的美化（意识到他的**伟大**）是希腊；对罪人的贬低、诽谤和蔑视是犹太和基督教。

846

什么是浪漫主义？在考察一切审美价值时，我现在使用这个主要尺度，在每一个具体场合，我都要问：“在这里是饥饿还是过剩变得富于创造性？”乍一看，另外一个尺度可能看起来会合适些，——它引人注目得多，这个标志是：究竟对坚固、永恒、“存在”的愿望还是对破坏、变化、生成的愿望是创造的动机。然而，

更深入地考察一下，这两种愿望确实仍然是模棱两可的，并且正是按照在我看来应当放在前面的那个**被选中的**方案才能得到说明。

对破坏、变化和生成的愿望可以是充溢着的孕育未来的力量的表示（正如人们所知道的，我给它的名称是“狄奥尼索斯”一词），但这也可以是对失败、匮乏和唾手而得的**憎恨**，这种憎恨破坏着，**必定要**破坏着，因为现存物、甚至一切现存物、存在本身都激怒和挑拨着它。

另一方面，“不朽化”可以来自感激和爱，一种以此为泉源的艺术终归是一种神化艺术，也许热烈如鲁本斯，幸福如哈菲兹，英明仁慈如歌德，并且使荷马式的光辉普照万物；但它也可以是一个沉重受难者的那种施虐意志，他要把他的痛苦的原有特质，把最个人的、最个别的、最狭窄的东西变为有约束力的**法则**和命令，他简直是向万物报复，其办法是用他的印象、用他受折磨的印象来压迫、限制和烙烫它们。后一种情况表现得最突出的形式是浪漫悲观主义，不管它是叔本华的意志哲学还是瓦格纳的音乐。

847

在**古典主义**与**浪漫主义**的对立后面，是否就不隐藏着积极与反动的对立？

848

一个人要成为**古典主义者**，就必须具备**所有**强大的、表面上充满矛盾的才能和欲望，不过它们应当共同服从统一的驾驭，走**向适当的时机**，以便使文学、艺术或政治中的一种达到其高峰和

顶点（并非在这已经实现**之后**……），在其最深刻最内在的精神中反映一种**全貌**（不论是一个民族的还是一种文化的），当时这种全貌还是坚固的，尚未被对外国的模仿所污染（或者还是有所依赖的……）；不是反动的、而是**审慎的**引向前进的精神，在任何情形下、哪怕在憎恨时也表示肯定。

“难道最高的个人价值不在此列吗？”……或许要考虑，道德偏见在这里是否不起作用，以及伟大的**道德**高度是否也许并非**同古典主义相矛盾**？……道德怪物在言论和行动上是否不一定**是浪漫主义者**？……一种德行压过别的德行的偏重（就象在道德怪物那里）恰好是同平衡的古典力量相敌对的。假如一个人具有这般道德高度却又仍然是古典主义者，那么我们可以大胆地断言，他在同等高度上是不道德的。这恐怕就是莎士比亚的情形（假定他真是培根勋爵）。

849

关于未来。反对具有巨大“激情”的浪漫主义。要懂得一定程度的冷峻、透彻和严厉是怎样同一切“古典”趣味密切相联的：优于一切的连贯性，理智的愉快，“三一律”，集中，对情感、情绪、巧智的憎恶，憎恶杂多、不确定性、闪烁其词、朦胧犹如憎恶简略、尖刻、漂亮和善良。一个人不应当玩弄艺术公式，而应当改造生活，使它而后必能自己获得形式。

这是一场开心的喜剧，我们最近才学会对它发笑，我们刚刚观看了它：赫尔德、文克尔曼、歌德和黑格尔的同时代人宣布重**新发现了**古典理想……而且还有莎士比亚！这同一伙人又卑鄙地同法国古典学派断绝了关系！似乎从这里不象从别处那样，曾经能够学得根本的东西！……可是人们想要“天性”、“自然”，

愚蠢呵！人们竟相信古典主义是一种自然行为！

不带偏见和放任，彻底地思考一下，在什么样的土壤上能生长起一种古典趣味？人的硬朗、朴实、坚强和凶悍：与此密不可分。逻辑和心理的简化。对细节、复杂和含糊的蔑视。

德国浪漫主义**并不**反对古典主义，而是反对理性、启蒙、趣味和十八世纪。

瓦格纳浪漫主义音乐的敏感性是**古典敏感性**的对立物。

有求统一的意志（因为统一施暴政，即施于听众和观众），在主要之点上却无能向**自己**施暴政，这是就作品本身来看（就删节、缩短、澄清、简化来看）。以量取胜（瓦格纳、维克多·雨果，左拉，泰纳）。

850

艺术家的虚无主义。自然通过它的晴朗表现残酷，用它的日出进行嘲讽。我们敌视**感动**。我们逃到那样的地方，在那里，自然触动我们的感官和我们的想象力，我们无物可爱，我们不会想起北方自然的道德上的虚伪和谨慎；——在艺术中同样如此。我们更喜欢不使我们想起"善和恶"的东西。在一个可怕而幸福的自然之中，在感官和力的宿命论中，我们的道德敏感和痛苦似乎得到了解脱。这是无善的生活。

恬然存在于自然对善和恶的极**冷淡**的注视之中。

历史没有正义，自然没有善。因此，一个悲观主义者若是艺术家，就去而进入历史，在那里，正义的不存在仍极其天真地得到显示，而恰恰是完满表现出来了；他同样也进入自然，在那里，恶的冷漠的性格并不遮掩自己，自然表现出完美的性质……虚无主义艺术家在对**愤世嫉俗的历史和愤世嫉俗的自然**的向往和

偏爱之中透露了自己。

851

什么是悲剧的因素？我一再指出亚里士多德的误解，他相信在两种消沉的情感中，即在恐惧和怜悯中，可以辨认出悲剧的情感。假如他是对的，悲剧就是一种危及生命的艺术了：人们必须警惕它犹如警惕某种通常有害的和声名狼藉的东西。艺术本来可以是生命的伟大刺激剂，生命的陶醉，求生存的意志，在这里却为衰落服务，就好象悲观主义的侍女一样损害健康（因为亚里士多德似乎相信，人们通过在自己身上激起这些情感而达到从它们的“净化”，而这显然是不真实的）。某种东西惯常激起恐惧和怜悯，它就是在瓦解、削弱和使人气馁。如果说叔本华关于悲剧教人听天由命的看法是对的（即温顺地放弃幸福、希望和生存意志），那就得设想有一种自己否定自己的艺术。于是，悲剧意味着一个瓦解过程，生存本能在艺术本能中自己毁灭着自己。基督教，虚无主义，悲剧艺术，生理的衰弱，这些东西彼此支持，在同一时刻走向优势，互相驱赶着前进，驱赶着——堕落……悲剧就会是一个衰败的征象了。

人们可以用最冷静的方式来反驳这个理论，即用功率计来测量悲剧情感的效果。得到的结果最后只有一个教条主义者的绝对欺诳才会不予承认，这个结果是：悲剧是一种强壮剂。如果叔本华不想明白这一点，如果他把通常的沮丧看作悲剧状态，如果他告诉希腊人（他们不“顺从”他的烦恼……），说他们并非处于世界观的高峰，那么，这是先入之见，是体系的逻辑，是教条主义者的伪造，这样一种糟糕的伪造一步一步地败坏了叔本华的全部心理（他武断而粗暴地曲解了天才、艺术本身、道德、异教、

美、知识以及几乎一切事物)。

852

悲剧艺术家。"美"的判断是否成立和**缘何成立**,这是(一个人的或一个民族的)**力量**的问题。充实感,**积涨的力量感**(由此而得以勇敢而轻快地接受懦弱者**为之颤抖**的许多东西),——**强力感**对于那些无力的本能只能评价为**可憎的**和"**丑的**"事物和状态也作出"美"的判断。有一种嗅觉,当我们的肉体遭到危险、问题、诱惑时,它使我们安全地度过,这种嗅觉同样也决定着我们审美上的肯定。("这是美"是一个**肯定**。)

由此可见,总的说来,**对可疑的和可怕的事物的偏爱是有力量**的征象,对**漂亮的**和**纤巧的**事物的喜好则是衰弱和审慎的征象。对悲剧的**快感**表明了**强有力的**时代和性格,它的无以复加(non plus ultra)也许是神曲(divina commedia)。这是**英雄的**灵魂,它们在悲剧的残酷中自我肯定,坚强得足以把苦难当作快乐来感受。

设想一下相反的情况,懦弱者渴望从不是为他们而设的艺术中获得享受,为了使悲剧合他们的口味,他们会怎样做呢?他们会把**他们自己的价值感**塞进悲剧里去,例如"道德世界秩序的胜利",或"人生无意义"的说教,或"听天由命"的要求(或许还有亚里士多德的半医学半道德的情感净化)。最后,**恐怖的艺术**,只要它刺激神经,就可以作为兴奋剂而成为懦弱者和疲惫者的宝贝,例如在今天,这就是瓦格纳的艺术**成为宝贝**的原因。一个人在多大程度上敢于承认具有可怕和可疑特征的事物,他最终是否需要一个"答案",这是**幸福感**和**强力感**的一个标志。

这种**艺术悲观主义**恰好同**道德宗教悲观主义相反**,后者苦

于人类的“堕落”和存在之谜，它一定要一个答案，至少要一个解答的希望。受苦的人，绝望的人，不相信自己的人，一句话，病态的人，任何时候都必须有振奋人心的**幻想**，以便挺下去（“天国幸福”的概念就是这样产生的）。颓废艺术家的情形与此相似，他们根本上**虚无主义地**对待生命，逃入**形式美**之中，逃入**精选的**事物之中，在那里，自然是完美的，它淡然地伟大而美丽……（因此，“爱美”不一定是欣赏美和创造美的一种能力，它恰恰可以是对此无能的征象。）

高屋建瓴的艺术家从每种冲突中奏出和声，他们使事物享受到他们的强大和自救，他们通过每件艺术品的象征意义表达出他们最隐秘的体验，他们的创作是对他们的生存的感谢。

悲剧艺术家的深刻在于，他的审美本能洞察遥远的结果，他并非近视地局限于身边的事物，他肯定**大经济学**（die Ökonomie im großen），这种经济学为可怕的、恶的、可疑的东西辩护，而且不仅仅是辩护。

853

《悲剧的诞生》中的艺术

I

人们在这本书的背景中遇到的作品构思异常阴郁和令人不快，在迄今为人所知的悲观主义类型里似乎还没有够得上这般阴郁程度的。这里缺少一个真实的世界与一个虚假的世界的对比，只有一个世界，这个世界虚伪，残酷，矛盾，有诱惑力，无意义……这样一个世界是真实的世界。为了战胜这样的现实和这样的“真理”，也就是说，为了**生存，我们需要谎言**……为了生活

而需要谎言，这本身是人生的一个可怕又可疑的特征。

形而上学，道德，宗教，科学，这一切在这本书中都仅仅被看作谎言的不同形式，人们借助于它们而**相信**生命。“生命**应当**产生信仰”，如此提出的任务是艰巨的。为了解决这个任务，人必须出自本性地已经是个骗子，无论他是什么，他总还必须是个**艺术家**。他的确是的。形而上学，宗教，道德，科学，这一切只是他追求艺术、追求谎言、逃避“真理”、否定“真理”的意志的产物。人的这种用谎言战胜现实的能力，这种卓越的(par excellence)艺术能力，是人与一切存在物所共有的。他本身固然是现实、真理、自然的一分子，他又怎么会不是撒谎天才的一分子呢？

误解存在的性质，这是在道德、科学、虔信、艺术所有这些东西背后的最深最高的秘密意图。无视许多东西，曲解许多东西，幻想许多东西：当人们最不认为自己聪明的时候，他们仍是多么聪明啊！爱，热情，“上帝”，都只是登峰造极的自我欺骗的精致形式，只是生命的引诱，只是对生命的信仰！当一个人受骗时，当他蒙骗了自己时，当他信仰生命时，他是多么欢欣鼓舞！多么兴高采烈！有怎样的强力感！在强力感中有多少艺术凯旋！……这个人一下子又变成了“**物质**”的主人，真理的主人！……无论人何时得其快乐，反正他在快乐中总是如此：他自得其乐犹如艺术家，他自我享受犹如享受强力，他享受谎言犹如享受他的强力……

II

艺术，除了艺术别无他物！它是使生命成为可能的伟大手段，是求生的伟大诱因，是生命的伟大兴奋剂。

无论抵抗何种否定生命的意志，艺术是唯一占优势的力量，

是卓越的(par excellence)反基督教、反佛教、反虚无主义的力量。

对于正视和愿意正视人生的可怕可疑性质的**求知者**，对于悲剧性的求知者，艺术就是**救星**。

对于**行动者**，对于不仅正视而且身体力行和愿意身体力行人生的可怕可疑性质的行动者，对于悲剧性的好斗的人们，对于英雄们，艺术就是**救星**。

艺术是**苦难者**的救星，它通往那一境界，在那里，苦难成为心甘情愿的事情，闪放着光辉，被神圣化了，苦难是巨大喜悦的一种形式。

III

人们看到，在这本书里，悲观主义，我们更明确的表述叫虚无主义，是被看作"真理"的。但是，真理并非被看作最高的价值标准，更不用说最高的强力了。求外观、求幻想、求欺骗、求生成和变化(求客观的欺骗)的意志，在这里被看得比求真理、求现实、求存在[①]的意志更深刻，更本原，"更形而上学"，后者纯粹是求幻想的意志的一个形式。快乐同样被看得比痛苦更本原，痛苦是有条件的，只是求快乐的意志(求生成、变化、塑造的意志，即求**创造**的意志，不过在创造中包括着破坏)所产生的一种现象。设想一种对人生的最高肯定状态，其中同样不能排除最高痛苦，即**悲剧性的酒神**状态。

IV

这样，这本书甚至是反悲观主义的，即在这个意义上：它教

① 原文Schein(外观)，疑为Sein(存在)之误，酌改。

导了某种比悲观主义更有力、比真理“更神圣”的东西——艺术。彻底否定生命，不仅口头上否定生命而且以实际行为否定生命，在这一点上，看起来没有比这本书的作者更认真了。只是他知道——他体验过这，也许他对别的毫无体验！——艺术比真理更有价值。

在序言中，邀请了理查德·瓦格纳参加对话，其中业已表明了这一信念，这一艺术福音：“艺术是生命的本来使命，艺术是生命的形而上活动……”